



TRABAJO DE FIN DE GRADO

**«El universo celta en la novela del siglo
XII francés»**

Autor: Cristina HIDALGO RUIZ DE CASTRO

Tutor: Mercedes TRAVIESO-GANAZA

GRADO EN ESTUDIOS FRANCESES

Curso Académico 2020-2021

Fecha de presentación: Septiembre 2021



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

*“A mis padres Mercedes y Carlos, por su cariño, por su confianza,
por todo el esfuerzo hecho para darme una educación y porque
gracias a ellos he llegado hasta aquí”*

*“A mis tíos Fran y Ángeles, y a mis primos David y Sergio, por
todo el apoyo que me han brindado y por estar siempre que los he
necesitado”*

*“A mis abuelos Miguel y Mercedes, por su apoyo incondicional
durante todos estos años y por estar orgullosos de cada paso que
he dado”*

“A mi hermano Miguel, por estar a mi lado cada día”

Índice

1. Introducción.....	1
2. La cultura celta	3
2.1 Los celtas en Francia	4
2.2. Leyendas y relatos de la tradición celta.....	6
2.2.1. Definición de ‘literatura’ celta.....	6
2.2.2. ‘Literatura’ celta en las islas británicas	8
2.2.2.1. Literatura en Gales.....	10
2.2.2.2. Literatura en Irlanda	11
a. Ciclo mitológico.....	12
b. Ciclo del Ulster	13
c. Ciclo Ossianico	13
3. La ‘materia de Bretaña’ en la novela del siglo XII francés	15
3.1. Influencia celta en la ‘novela bretona’ (XII)	18
3.2. La búsqueda del ideal: <i>Yvain ou le chevalier au lion</i> de Chrétien de Troyes	19
3.3. Una historia de filtros y bosques mágicos: <i>Tristan et Iseut</i>	28
3.4. La ‘verdad’ celta de los <i>Lais</i> de Marie de France.....	33
3.4.1. <i>Lai de Guigemar</i>	35
3.4.2. <i>Lai de de Lanval</i>	37
3.4.3. <i>Lai du Chèvrefeuille</i>	39
4. Conclusión.....	42
5. Bibliografía.....	44

El universo celta en la novela del siglo XII francés

Cristina Hidalgo Ruiz de Castro

Universidad de Cádiz

Resumen

El imaginario celta es una de las influencias más notables en la literatura medieval francesa. Las obras agrupadas bajo la etiqueta *matière de Bretagne* poseen una temática particular que hunde sus raíces en las leyendas irlandesas, galesas y bretonas, esto es, en la tradición celta. Este trabajo analizará la influencia del universo celta en las ‘novelas bretonas’ del siglo XII francés examinando algunas de sus obras más relevantes: *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, *Tristan et Iseut* y una selección de los *Lais* de Marie de France.

Palabras clave: Literatura celta; materia de Bretaña; *Yvain o el caballero del león*; *Tristan e Iseo*; *Lais*.

Résumé

L'imaginaire celte est l'une des influences les plus remarquables de la littérature médiévale française. Les œuvres regroupées sous le nom de matière de Bretagne ont une thématique très particulière qui plonge ses racines dans les légendes irlandaises, galloises et bretonnes, autrement dit, dans la tradition des celtes. Ce travail analysera l'influence de l'univers celtique dans les ‘romans bretons’ du XII^e siècle à travers l'analyse de quelques-unes de ses œuvres les plus célèbres : *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, *Tristan et Iseut* et une sélection des *Lais* de Marie de France.

Mots clés : Littérature celte ; matière de Bretagne ; *Yvain ou le chevalier au Lion* ; *Tristan et Iseut* ; *Lais*.

1. Introducción

La *matière de Bretagne* ha determinado de forma sustancial la historia de la novela francesa. Las obras compuestas bajo esta influencia sobrepasaron los límites de la literatura de los siglos XII y XIII, incorporando a la tradición cristiana occidental elementos paganos fundamentalmente heredados de la tradición celta, así, estos cuentos –en palabras de Jean Bodel– “irrêels et séduisants” están habitados por seres sobrenaturales, y están llenos de magia y fantasía: “notre «merveilleux» breton vient du «merveilleux» celtique. Il y prend l'essentiel pour se métamorphoser à son tour en lui-même” (Balcou, 1977: 663).

Este trabajo pretende indagar la huella celta en la novela francesa del siglo XII, para ello iniciará su andadura con una revisión de las características generales de la cultura celta, para continuar con la búsqueda en las leyendas de los pueblos de lenguas goidélicas de elementos comunes a los que aparecen en las obras de la *matière de Bretagne* francesa. Nuestro objetivo inicial será pues demostrar la influencia de la tradición celta sobre las obras de la *matière de Bretagne* ya que estamos convencidos de que conocer mejor sus orígenes nos permitirá acceder a claves de lecturas que pueden escapar al lector del siglo XXI, pues como dice Almagro-Gorbea, “sin estas claves que ofrece el imaginario celta no se comprende el rico simbolismo de los relatos, sin duda originarios de poemas histórico-míticos” (2017: 44).

El desarrollo de nuestra investigación ira avanzando a partir de una presentación general de la civilización celta y de su implantación en la geografía de la Europa nord-occidental; nos centraremos, conforme a nuestra selección de corpus de estudio, en su expansión en el territorio francés. Cultura y tradición conforman un imaginario –que sintetizando, llamaremos– ‘literario’ celta; nos adentraremos en las grandes líneas de este universo cultural, describiendo los diferentes ciclos y determinando así los elementos de mayor influencia en la literatura gala posterior.

Trazar los límites de nuestro campus de estudio exige detenernos en la definición de la ‘materia de Bretaña’, esto es, el conjunto de características temáticas y formales que definen un conjunto de obras de la literatura de la Francia de lengua d’*oïl* a partir del siglo XII. Un primer acercamiento al tema nos descubrirá que la ‘novela bretona’ es una nomenclatura que se emplea de forma sinonímica con la ‘novela cortés’ y la ‘novela celta’. Nos encontramos pues con una serie de obras de influencias diversas que parecen

compartir características comunes: la presencia de elementos procedentes de la tradición y del imaginario celta. Como se engarzan estos orígenes paganos con la cristianización de la literatura en lengua *d'oïl* formará parte esencial de nuestra investigación.

Tras trazar esta base de trabajo, procederemos a aplicarla a nuestro corpus de estudio en alguna de las obras más paradigmáticas de este ciclo novelesco –las obras de *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes, *Tristan et Iseut* (utilizaremos las versiones más completas y conocidas, la versión de Béroul y la de Thomas), y, por último, algunos de los más relevantes *Lais* de Marie de France. Intentaremos ahondar en las semejanzas que surgen de este fondo común, la tradición celta, aunque ello nos suponga desdibujar la huella de la originalidad y singularidad de estas obras. El soplo de una inspiración compartida nos llevará a revisar etimologías, geografías, aventuras, personajes... que tradición celta y literatura bretona parecen perpetuar.

Mi pasión por la mitología y por el interés en las aventuras de los caballeros medievales –que siempre me fascinaron– me inspiró la elección de este tema de investigación. Mis lecturas de la novela medieval en el marco de mi formación en Estudios Franceses despertaron el recuerdo de mis lecturas de adolescencia (*El señor de los anillos*), lo que me hizo pensar en la existencia de una fuente común y sentir curiosidad por el tema. J.R.R Tolkien, el autor de esta trilogía, fue un filólogo de gran prestigio al que siempre he tenido como modelo referente, así pues, me ilusionó cerrar esta etapa académica con un proyecto en el que pudiese volcar todas mis pasiones.

2. La cultura celta

A pesar de la idea generalizada que pudiéramos tener, los celtas, más que un pueblo, son un grupo de pueblos agrupados bajo un mismo término (debido a la lengua y a la cultura que comparten) cuyo asentamiento tuvo lugar en Europa central:

Les Celtes peuvent être définis comme un groupe de peuples de langue indo-européenne, installés en Europe centrale, plus particulièrement dans les régions méridionales de l'Allemagne. Ce n'est donc pas une race, mais une communauté linguistique qui se rattache à l'ensemble des peuples indoeuropéens des régions méditerranéennes, dont font partie les Latins. (Carpentier y Lebrun, 2000: 29)¹

Desde los inicios de la Edad del Hierro, los celtas, como nómadas que son, emprenden su emigración hacia el oeste de Europa y se instalan en diversas regiones entre las que cabe destacar Escocia, Gales, Irlanda y la Bretaña continental. Aunque sus migraciones tuviesen lugar en una época tan temprana, la gran expansión celta tiene lugar a partir del siglo V a.C., en la segunda Edad del Hierro o *La Tène*. Las causas de estos desplazamientos masivos son todavía poco conocidas, pero se teoriza sobre dos hechos que habrían podido impulsar esta fuerte expansión: un fuerte crecimiento demográfico de la población celta y la necesidad de huir de la invasión de pueblos germánicos que buscaban escapar del duro clima de las regiones bálticas mediante su asentamiento en otras regiones de la Europa central. El territorio francés sufrirá una ocupación de los pueblos celtas que se hará de forma progresiva entre los siglos V y III a.C., y que alcanzará una relevancia e influencia desiguales según la región de recepción.

De la escasa información que tenemos del pueblo celta, podemos comentar que los diferentes grupos se ordenaban bajo el liderazgo de un rey que ejercía la función al mismo tiempo de jefe político, religioso y militar y al que pertenecían todos los poderes: “En su mayor parte, los celtas eran una sociedad guerrera regida por reyes, reinas y aristócratas guerreros, y los mitos no dicen nada de las clases inferiores” (Oviedo, 2001: 21). Este modelo de gobierno cambió en torno al 121 a.C. con la caída del último monarca perteneciente a la dinastía de los Arvernos tras una derrota contra Roma. Tras la desaparición de la monarquía, el poder religioso que pertenecía a los reyes pasó a manos de los druidas –inicialmente en las Islas Británicas–, figura, como vemos, de tardía pero importante aparición en el mundo celta.

¹ Para este apartado usaré varios manuales y ensayos; destacaremos por su relevancia el manual de Jean Carpentier y François Lebrun (2000).

Los rituales religiosos jugaban un importante papel para mantener la jerarquía social de los caciques y de las tribus; los mitos frecuentemente presentan y refuerzan el sagrado poder de los sacerdotes drúidicos y parece que los bardos tenían un respeto igual. (Oviedo, 2001: 21-22)

En la Galia los druidas alcanzaron una posición privilegiada: estaban exentos de hacer servicios militares y de pagar impuestos, eran responsables de la educación de la nobleza gala y, además de su poder religioso, ejercían una gran influencia sobre el pueblo. La enseñanza de los druidas era únicamente oral, un mecanismo de difusión que afecta a todos los elementos de la civilización celta, lo que ha impedido que llegasen a nuestros días más detalles sobre la vida cotidiana de estos pueblos, sobre su cultura y sus tradiciones.

Es precisamente debido a esta ausencia de fuentes escritas que la mayoría de información que tenemos sobre estos pueblos celtas ha llegado a nosotros sobre todo a través de la arqueología, de los testimonios artísticos y, en buena parte, a través de los escritos de otras civilizaciones que remiten a características, ritos o costumbres de estos pueblos. Por desgracia la mayor parte de estos escritos y documentos son posteriores a su propia existencia, lo que supone una considerable pérdida de información por el camino:

Todo lo concerniente a los celtas se encuentra revestido de una atmósfera irreal e irracional en todo conforme a la conciencia antihistórica de este pueblo. Los celtas han entrado en la historia por la puerta de la leyenda en una época en que Grecia y Roma tenían ya una Historia. (Jean Markale en López-Serrano, 2003: 1)

2.1 Los celtas en Francia

Permítasenos el anacronismo del título, pues la presencia celta en el territorio francés fue muy anterior a la propia existencia de la delimitación nacional que hoy definimos como ‘Francia’. Lo cierto es que, como hemos visto antes, los pueblos celtas tenían asentamientos desde el inicio de la Edad del Hierro en varias zonas de Europa central y el oeste de Europa:

A finales del siglo V, el área celta de asentamiento se había extendido considerablemente más allá de sus límites originales y, a lo largo de sucesivas migraciones, ya parecían habitar una extensa área geográfica que se extendía desde los tramos superiores del Danubio en Europa oriental hasta Francia y España. (Oviedo, 2001: 13)

La llegada de los celtas a Francia data del 500 a.C. y es justamente la presencia celta en el territorio francés la que prepara la noción de ‘Galia’, como constatan Carpentier y Lebrun: “Avec la présence celtique sur notre territoire apparaît la notion de Gaule, utilisée dans les sources anciennes pour désigner les régions occupées par les peuples celtiques entre le Rhin, l'Atlantique et la Méditerranée” (2000: 28).

Tras siglos de asentamiento y evolución en este territorio ‘galo’, el pueblo celta ha de enfrentarse a la fuerza e influencia del Imperio Romano, en su imparable proceso de expansión. Aunque designados por el mismo término –Galia– el resultado de esta invasión provocó la división cultural y geográfica del conjunto: la llamada *Galia Melenuda* o *Galia Comata* que es la zona propiamente celta e independiente, se enfrentaba a la *Galia transalpina*, bajo el poder de Roma, y a su vez a la *Galia Cisalpina* también ocupada por pueblos celtas, aunque bastante influenciados por la romanización. La conquista de territorios por parte del Imperio Romano provocó la huida de muchos pueblos, entre ellos los celtas, quienes se vieron en la obligación de buscar refugio en las islas británicas donde lucharon por conservar sus costumbres, su religión y su cultura:

La Galia céltica se convirtió en una provincia romana luego de la conquista de Julio César en el siglo I a.C. y Britania vivió lo mismo bajo el imperio de Claudio en el 43 d.C. Irlanda nunca fue invadida por Roma y por eso sus mitos tendieron a preservar la primitiva cultura céltica prehistórica con más detalle. (Oviedo, 2001: 16-17)

El hecho de que Irlanda se mantuviese fuera del alcance del Imperio Romano durante su expansión la convierte en fuente privilegiada de conservación de las tradiciones celtas una preservación que les permitiría, más tarde, volver junto con sus herederos a la región de la Bretaña continental. En efecto, entre los siglos IV y VI d.C. serán los descendientes de estos celtas huidos los que devolverán el bagaje cultural propio a la región ‘francesa’ de Bretaña; así, tras la caída del imperio romano, una gran parte de los descendientes de estos celtas originales asentados en Irlanda, Escocia y Gales decidieron volver a Armórica²: “Cuando en el siglo V se colapsó el Imperio de Occidente, el idioma galo estaba casi extinguido; el dialecto que se sigue hablando en la Bretaña es de un origen diferente y fue reintroducido por las migraciones galesas y córnicas de los siglos quinto y sexto” (Oviedo, 2001: 18).

² Armórica designaba en la antigüedad la región costera del noroeste francés. Comprendía la actual Bretaña, el noroeste del país del Loira y el litoral de Normandía.

Sabedores de la migración de un gran número de habitantes de las zonas en las que la tradición celta había perdurado para reinstalarse en Bretaña, no nos es difícil considerar que esta cultura y tradición pudiesen influenciar la vida social de la región francesa a partir de los siglos V-VI d.C., y como es de esperar, la literatura y las tradiciones orales ligadas a estos ascendentes.

2.2. Leyendas y relatos de la tradición celta

Como ya avanzábamos, no tenemos constancia de una obra de creación ‘escrita’ que podamos denominar ‘literatura’ celta; la dispersión, diversidad y, fundamentalmente, la oralidad de los relatos que pudieran dar cuenta de su universo cultural y de su imaginario, se han perdido en el tiempo. Cuando hablamos de ‘literatura’ celta no hablamos pues de producciones escritas pertenecientes a un género concreto, lo aplicamos –de una forma muy amplia– a los vestigios de una tradición, de una cultura y una religión que han llegado a nuestros días a través de la palabra, en su mayor parte, de forma indirecta, pues como bien dice Almagro-Gorbea:

La vía que ofrece mayor potencialidad en un campo de estudio científico tan interesante y atractivo como el pensamiento, la religión y la ideología de los celtas son las tradiciones conservadas en el folclore y, en especial, en la literatura, pues es casi el único campo cuyo estudio permitirá llegar a conocer dichos aspectos de la cultura celta de la Antigüedad. (2010: 11)

La ‘literatura’ celta ha nutrido a lo largo de los siglos a la ‘literatura’ europea (pre- y post-escritura), y, muy en particular por su proximidad cronológica, en el periodo medieval. Su influencia no ha sido ni mucho menos equitativa en todas partes: los territorios más enriquecidos por la cultura celta fueron aquellos que acogieron y protegieron el legado cultural durante la invasión romana, esto es, las islas británicas, donde destacan Gales, Escocia e Irlanda y la región francesa situada en el extremo oeste del país, Bretaña. Antes de revisar las tradiciones heredadas de esos territorios, se hace pertinente pues, una definición del concepto de ‘literatura’ celta que utilizaremos en este trabajo.

2.2.1. Definición de ‘literatura’ celta

Como ya hemos visto, el pueblo celta transmitía sus enseñanzas oralmente, es por ello por lo que “puede parecer contradictorio hablar de literatura en pueblos [...] anteriores a

los romanos, ya que sólo con la Romanización se fue extendiendo paulatinamente la cultura literaria en sentido escrito” (Almagro-Gorbea, 2017: 9). Sin embargo, asumiremos la palabra ‘literatura’ en su significado más amplio, como el ‘arte de la expresión verbal’ que nos permite rescatar las características de la civilización celta. Hablaremos pues de una ‘literatura’ celta a pesar de que esta fuese de transmisión oral:

La literatura es “el arte que utiliza como instrumento la palabra”, lo que incluye las tradiciones orales, en ocasiones milenarias, como medio para transmitir ideas. La literatura así entendida es anterior a la escritura y es propia de todas las sociedades, aunque sean analfabetas, ya que la transmisión oral sería el sistema habitual para difundir los conocimientos de su cultura. (Almagro-Gorbea, 2017: 9-10)

Siguiendo esta declaración podríamos afirmar que los pueblos celtas tenían su propia ‘literatura’ aunque este concepto genere controversias, pues mientras que para algunos celtistas, como es el caso de Almagro-Gorbea, la ‘literatura’ celta remite a un conjunto de relatos, ya sean ficticios o no, pertenecientes a los pueblos celtas propiamente dichos (incluyendo aquellos que han perdurado a través de una transmisión oral en otros idiomas o tradiciones), para otros investigadores de este campo –como es el caso de Lambert– la ‘literatura’ celta requiere de una limitación más estricta: “Par «littératures celtiques», nous comprenons tout ce qui s'est écrit dans les langues celtiques, à l'exclusion des œuvres écrites en français ou en anglais” (Lambert, 1981: 3). Vemos aquí como para este autor la literatura celta abarca únicamente aquello que está ‘escrito en lenguas celtas’, por lo que esta literatura comprendería un número muy reducido de obras. Con independencia de este concepto estricto de la producción celta, la mayor parte de los celtistas:

En la actualidad, los celtistas consideran como literatura celta la escrita en cualquier lengua celta, aunque solo han conservado su literatura las llamadas lenguas celtas goidélicas, que comprenden el irlandés, el gaélico escocés y el manés o lengua hablada en la Isla de Man, y las celtas británicas, que incluyen el galés, el córnico y el bretón [...] En las lenguas celtas del continente destacaba el galo por su mayor importancia y extensión, lengua que también poseyó literatura, aunque esta sea prácticamente desconocida, como ocurre con otras lenguas celtas desaparecidas como el leponcio, y el ligur, el rético o las hispano-celtas, entre los que destacaba el celtíbero. (Almagro-Gorbea, 2018: 33)

Los escasos textos escritos de origen celta que se conservan, proceden en buena medida, de una tradición oral previa que fue recogida por los autores clásicos para documentar información sobre estos pueblos cuyas leyes, costumbres, creencias y en general su comportamiento social les eran de interés: “Las evidencias [de la cultura celta] son de tres tipos: inscripciones votivas tales como las que aparecen en los territorios ocupados por

los romanos, representaciones plásticas de las divinidades célticas y observaciones de autores clásicos” (Oviedo, 2001: 28).

La supervivencia de estas tradiciones orales dependía de la propia supervivencia del pueblo celta, pues era esa comunidad lingüística la que podía comprender y transmitir con claridad estos relatos: “Los mitos célticos se preservaron en dos grupos de tradiciones: unos fueron registrados por escritores cristianos y sobrevivieron desde el siglo VII en adelante; otros siguieron vivos en el folclore oral de las áreas célticas” (Oviedo, 2001: 27). Como veremos más adelante, fueron tres las figuras fundamentales para la preservación hasta nuestros días de esta información sobre las tradiciones y la religión: los druidas, los bardos y los *filidh*.

2.2.2. ‘Literatura’ celta en las islas británicas

A pesar de la paradoja, la llegada de la civilización romana a las islas británicas supuso un avance sustancial para la conservación de la cultura celta en estos territorios. En efecto, la transmisión oral de la palabra limitaba su preservación escrita a escasos materiales:

[...] debemos mencionar las inscripciones rúnicas y oghámicas³ que fueron usadas por los primitivos celtas y que muestran una manera de representar con signos escritos algunos pensamientos, eminentemente breves inscripciones de carácter mágico en las runas, o funerario en los oghams. (Sainero, 1994: 104)

El uso de estas runas y del alfabeto ogámico⁴ no estaba lo suficientemente estructurado para recoger toda la información sin que se perdiesen ciertos datos y matices. La llegada del alfabeto latino ampliará así, sorprendentemente, las posibilidades de traducción y conservación de la tradición celta. De esta forma, a partir del siglo VI, y durante muchos siglos después, tenemos constancia de una amplia producción literaria ligada al pueblo celta en diversas regiones de las Islas Británicas: “La literatura celta más antigua que conocemos aparece en forma poética y data del siglo VI, no obstante, por los acontecimientos que se narran y las vestimentas y armas mencionadas, así como otros objetos, esta poesía se refiere a épocas anteriores” (Sainero, 1994: 100).

³ Lenguaje escrito que tiene origen en la asociación de distintos sonidos con las hojas de los árboles a modo de alfabeto.

⁴ “El alfabeto ogámico, también conocido como *ogham* u *ogam*, fue un alfabeto utilizado para representar los idiomas irlandés y picto sobre monumentos pétreos, en su mayoría entre los años 400 y 600 d. C. Destaca por su aspecto abstracto, formado por muescas, que hace que este alfabeto se considere para algunos investigadores como una criptografía, es decir, una manera de escribir cifrada para que fuera incomprensible a quienes conocían el alfabeto latino”. (Wikipedia, art. “Ogam”: <https://es.wikipedia.org/wiki/Ogam>)

La llegada a estas tierras del cristianismo en estas fechas supondrá, de forma igualmente paradójica, un revulsivo para la conservación de relatos, costumbres y tradiciones. El hecho de que la lengua latina se convirtiera en la lengua vehicular en el ámbito de la cultura y de los escritos más relevantes permitió que los monjes cristianos que ejercían la función de escribas y copistas en esta época, interesados por la lengua de sus antepasados y por el folklore de su pueblo, pudieran recoger parte de esta tradición –pagana y extraña– por escrito. Afortunadamente para nosotros, la escritura latina no fue suficiente para desbancar a la oralidad celta a pesar de ejercer cierta influencia en ella.

La imposición religiosa del cristianismo tampoco pudo apagar los ritos y comportamientos religiosos que en el territorio británico mantenían vivos los bardos y los *filidh*. Como señala Sainero: “La literatura religiosa de Irlanda y Escocia carente de la imaginación y brillantez pagana no pudo terminar con las escuelas poéticas celtas, y los bardos pudieron seguir formándose en ellas hasta época tan tardía como en el siglo XVII” (1994: 100). En estas escuelas los maestros enseñaban a sus discípulos todo lo concerniente a esta materia ‘literaria’, que debían aprender a memorizar y transmitir, convirtiéndose así en ‘guardianes’ de su propia historia. Estos ‘guardianes’ a quienes les era encomendada la misión de preservar los conocimientos del pueblo celta eran fundamentalmente tres figuras diferentes: los *druidh*, los *bardh* y los *filidh*.

Parafraseando a Le Goff, estos ‘intelectuales’ de la civilización celta contribuyeron a la construcción, difusión y conservación de sus definiciones culturales. Existen, no obstante, diferencias entre ellos: la primera, cronológica, pues no todos aparecieron al mismo tiempo. El *filidh* era, podríamos decir, la figura fundacional: las escuelas poéticas giraban en torno a un *filidh* que ejercía la función de maestro, y como su conocimiento estaba sujeto a su persona, sus discípulos lo seguían a donde quiera que se establecieran. Esta figura solía estar ligada a poderes mágicos o sobrenaturales y sus conocimientos le otorgaban tanto poder que eran temidos por los mismos reyes.

Fue debido a este temor que aparecieron otros ‘guardianes’ de la tradición, pues el rey Conor Mac Nessa, cuyo reinado tuvo lugar en torno al año 30 a.C., decidió dividir los poderes o conocimientos de los *filidh* en diversas figuras, hecho que conocemos gracias al *Libro de Ballymote*⁵ donde aparece un manuscrito de un diálogo que dice lo siguiente:

⁵ Manuscrito irlandés que abarca varias historias gracias al cual el alfabeto oghámico se logró traducir.

Oscuro parecía a todos el discurso que los poetas usaban en aquella discusión, y la decisión legal a la que llegaron no fue clara ni para el rey ni para los otros poetas.

“Solamente estos hombres -dijo el rey- poseen sus juicios, sus habilidades y sus conocimientos. En primer lugar, no comprendemos lo que dicen.”

“Bien, entonces -dijo Conor- cada uno tendrá su parte en ello desde hoy y para siempre.” (en Sainero, 1994: 116)

Fue así como se otorgó el conocimiento de las leyes y la función de ejecutor y de juez a los “*brehons*”, mientras que las artes mágicas y las místicas quedaron en manos de los *druidh*, una especie de chamanes o maestros del pueblo que se dedicaban a transmitir conocimientos y las artes curativas. Los *filidh* pasaron entonces de tener todo el poder a ser meros poetas y transmisores de la tradición celta, quedando así relegados a la misma función que los *bardh*, discípulos de los *druidh*, cuya función se limitaba simplemente a la divulgación de los conocimientos aprendidos en forma de cánticos y poemas.

Que todas estas historias hayan llegado hasta nuestros días es el resultado de su recolección por escrito tras la llegada del alfabeto latino, pues sin estos manuscritos todos o casi todos los relatos se hubiesen extinguido con el paso del tiempo. De los escritos que conservamos podemos decir que los de mayor relevancia son los de Gales e Irlanda.

2.2.2.1.Literatura en Gales

Cuando hablamos de ‘literatura’ celta debemos además diferenciar entre la literatura escrita en galés y la literatura escrita en lengua inglesa. Esto mismo pasa en otras zonas de las islas británicas como es el caso de Irlanda, Escocia o la Isla de Man, ya que la lengua gaélica se iría expandiendo por todo el territorio debido a las migraciones de los diferentes pueblos celtas. Pero con la llegada –en torno a los siglos V y VI– de las tribus germánicas que conoceremos como ‘anglosajones’, la lengua y cultura celtas se fueron perdiendo poco a poco ya que los invasores anglosajones hicieron especial esfuerzo en la imposición de su cultura y su lengua. Pues estos invasores eran ateos, y se encontraron con una población local en transición de conversión al cristianismo debido a la presencia de misioneros irlandeses.

Son varios los escritos de tradición celta que han llegado a nuestros días de la mano de diversos autores, sin embargo, casi todos los textos que han llegado a la actualidad no son anteriores al siglo XII: “Los manuscritos que más nos interesan por su contenido histórico y literario son recopilaciones elaboradas varios siglos más tarde,

aunque con textos tan primitivos que algunos de ellos nos llevan al siglo VI” (Sainero, 1994: 172). Los manuscritos más importantes son el *Llyfr du Caerfyddin* (Libro Negro de Camarthen), el *Llyfr Aneirin* (Libro de Aneirín), el *Llyfr Taliesin* (Libro de Taliesín), el *Llyfr Gwyn Rydderch* (Libro blanco de Rydderch) y el *Llyfr Coch Hergest* (libro Rojo de Hergest). Estos dos últimos serán los más relevantes para nuestro estudio, ya que en ellos se encuentran relatos del *Y Mabinogy* (Los Mabinogion) donde aparecen escritos en lengua celta relatos referentes al rey Arturo. Podemos destacar del *Y Mabinogy* los relatos de *Math*, *hijo de Mathonwy*, *Kwlhwch* y *Olwen* y *Owein* y *Luned*.

2.2.2.2.Literatura en Irlanda

Al igual que pasa con Gales, cuando hablamos de ‘literatura’ celta en Irlanda tenemos que hacer diferencia entre la literatura escrita en lengua propiamente celta, es decir, en la lengua goidélica hablada en Irlanda conocida como gaélico-irlandés o *irish*, y la literatura escrita en lengua inglesa. De estas literaturas podemos afirmar que la de mayor importancia es la escrita en la lengua goidélica ya que recoge una gran variedad de relatos (se cree que) muy fieles a los que eran transmitidos de forma oral. Al igual que en el territorio de Gales, gran parte de estos relatos desaparecieron con la llegada de los anglosajones, pues su literatura se vio notablemente reducida.

Por otra parte, también sabemos que, pese a sus esfuerzos, la invasión anglosajona no pudo acabar con la religión católica ya asentada en el territorio irlandés desde el siglo V, pues con Constantino el cristianismo fue proclamado religión oficial del imperio (año 380) y la Britania romana no fue una excepción. Pero esto no fue lo único que se les resistió, ya que tampoco estos invasores pudieron acabar con la tradición literaria autóctona, pues sabemos que las escuelas poéticas de los *filidh* continuaron existiendo en Irlanda hasta varios siglos después. Su existencia adquiere gran importancia justamente porque gracias a estas escuelas han llegado a nuestros días la materia celta tanto literaria como histórica; su resistencia ante las diversas invasiones consiguió mantener vigente la antigua tradición celta.

La iglesia cristiana jugó, por otro lado, una importante función en la conservación de la tradición celta. Como bien dice Sainero: “Con la llegada del cristianismo a Irlanda se produce un fuerte enfrentamiento ideológico y cultural, cuyo resultado fue una victoria

cristiana en el campo religioso y una estrepitosa derrota en el campo literario” (1994: 109) pues a pesar de que el latín era la lengua de cultura de la Iglesia, los monjes irlandeses pusieron el alfabeto latino al servicio de la preservación de la literatura celta a pesar de sus componentes paganos.

Algunos de los manuscritos irlandeses más importantes que han llegado hasta nuestros días son el *Leabhar na h-uidre* (Libro de la vaca parda) o el *Leabhar Laigen* (Libro de Leinster), escritos ambos entre finales del siglo XI y el siglo XII, aunque por su contenido y forma de escritura nos dan a entender que son de siglos anteriores. Como nos dice Sainero: “Tenemos, por ejemplo, el poema «Corc y Niall de los nueve rehenes», escrito por el poeta Torna, último de los grandes File de la Irlanda pagana” (1994: 113): este poeta fue coetáneo de San Patricio, y como sabemos este misionero introdujo en cristianismo en Irlanda en el siglo V, por esta razón, sabemos que los manuscritos que han llegado a nuestros días contienen textos de épocas más arcaicas a pesar de estar escritos a partir de finales del siglo XI. El especialista en lenguas y literaturas celtas Jeffrey Gantz afirma que:

These manuscripts do not, of course, date the stories they contain. Our earliest complete version of "The Wooing of Etain" appears in the fourteenth-century *Yellow Book of Lecan*, yet we have a partial account in the twelfth-century *Lebor na huidre*, and we know from the contest list of the *Book of Druimm Snechtai* that the tale was in written form by the early eighth century. (1981: 21)

Estos relatos que hemos mencionado, y en general todos los pertenecientes a la literatura escrita en lengua goidélica de Irlanda, aunque no tienen una fecha concreta de creación, están divididos en tres ciclos según la temática de sus contenidos. Los ciclos son: el Ciclo mitológico, el Ciclo del Ulster o Ciclo de CúChulainn y el Ciclo de Fionn o Ciclo Ossianico. Estos dos últimos serán los que influyeran a la literatura europea, sobre todo a la francesa. Veamos pues algunas de sus características diferenciadoras:

a. Ciclo mitológico

Este ciclo muestra los orígenes del pueblo celta y su historia a través de una amalgama de realidad y fantasía. Uno de los manuscritos más importantes es el *Leabhar Ghabhála Éireann* (*Libro de las invasiones de Irlanda*). En él, encontramos 13 capítulos que narran las diversas invasiones que se produjeron en la isla, aunque su contenido nos haga dudar de su fidelidad al mito de la creación del mundo celta pues el libro comienza con una

primera invasión tras el diluvio universal: “D’autre part, tous les témoignages celtiques insulaires, malgré leur richesse et leur intérêt, sont suspects d’arrangements ou de mutilations parce qu’ils sont postérieurs à la christianisation” (Lambert, 1981: 11).

En efecto, la influencia de la Biblia resulta notable pese a que, como sabemos, el pueblo celta era una comunidad pagana; todo esto hace dudar de la posibilidad de un origen que tenga su base en el marco bíblico, llegando así a la conclusión de que los monjes cristianos quisieron adaptar un mito ya existente a la tradición cristiana o que este libro fue una ‘particular’ creación (o reelaboración) propia.

b. Ciclo del Ulster

Al igual que pasa con el Ciclo mitológico, los manuscritos que han llegado a nuestros días datan del siglo XII en adelante, pese a esto, sabemos que las historias que en él se recogen pertenecen a siglos anteriores. Este ciclo gira en torno a CúChulainn, héroe guerrero de Irlanda que se encuentra al servicio del rey que da nombre a este ciclo: Ulster. A pesar de ser el hijo del dios Lug, uno de los más importantes de la mitología celta, CúChulainn posee las virtudes humanas al igual que sus desventuras y sufrimientos, convirtiéndose así en la epopeya por excelencia del pueblo irlandés.

Este ciclo recoge una variedad de leyendas que oscilan entre la realidad y lo fantástico donde se exaltan los valores del héroe como la fuerza, la lealtad y el honor, pero también sus desventuras como los conflictos amorosos o las traiciones. Una de las primeras leyendas que aquí se recogen dará nombre al héroe, pues nos cuenta como CúChulainn –siendo tan solo un niño– mata al perro guardián de Culann, el herrero, “Y Cathbad, el druida, le dijo: “Pues desde ahora eres CúChulainn, el perro de Culann” (en Oviedo, 2001: 78-79). Ya que en la lengua celta *Cu* significa perro, dando de este modo como resultado *CúChulainn* (Perro de Culann).

c. Ciclo Ossianico

Al igual que los otros dos ciclos, el ciclo Ossianico recoge manuscritos que datan del siglo XII en adelante a pesar de saber que sus historias son anteriores a este. El ciclo recibe su nombre de Ossian, el hijo de Finn (*Fionn* en irlandés), ya que será este quien narre las aventuras de su padre.

El ciclo está constituido por los poemas que narran las hazañas del guerrero Finn junto a los guerreros conocidos como los *fiana*: “Afin de devenir chef des Fiana, il est nécessaire de posséder la Connaissance, c'est-à-dire une initiation guerrière et sexuelle chez les druidesses-sorcières écossaises ainsi qu'une initiation poétique et philosophique”, afirma Persigout (1990: 100-101). Como vemos los elementos fantásticos forman parte esencial de este ciclo donde se dan la mano la brujería, las bestias sobrenaturales y otros elementos fantásticos.

A diferencia de CúChulainn, Finn no es descendiente de un dios, es un humano que asume el papel de caballero andante que ofrece sus servicios a la causa de diversos personajes como pueden ser damas en apuros o reyes de Irlanda o Escocia ya que en esta época estos dos países estaban muy unidos por su cultura y su religión:

Para la época de la compilación del ciclo del Ulster, muchos de los dioses antiguos parecían haber caído en el olvido [...] Pero hay quienes los ven actuando en el ciclo heroico, donde los personajes no serían hombres sino los mismos dioses. Según las distintas posturas, entonces, el rey Conchobar y sus campeones ulates, Fionn y sus fenianos y Arturo y sus caballeros fueron hombres reales a los que se les adosaron los atributos de los dioses o bien eran las antiguas deidades renombradas y despojadas de algo de su divinidad para hacerlas más cercanas a sus seguidores humanos. (Oviedo, 2001: 74)

Las historias que aquí se cuentan son muy diversas y, a pesar de ser relatos de tradición pagana, podemos encontrar en ellas algunas referencias al cristianismo como los diálogos entre Ossian y San Patricio.

A este ciclo pertenece la que es sin dudas la leyenda más importante y que más repercusión ha tenido en la literatura posterior, la leyenda de la fuga de *Diarmuid* y *Grainne* que, como veremos más adelante, estará presente en muchos de los textos de la materia de Bretaña francesa que analizaremos.

3. La ‘materia de Bretaña’ en la novela del siglo XII francés

A principios del siglo XIII, el famoso autor arrasiano Jean Bodel acunó en su *Chanson de Saisnes* una ordenación de la narrativa francesa contemporánea que aún hoy sigue siendo utilizada por las historias de la literatura:

Il n'existe que trois matières :
Celles de France, de Bretagne et de Rome.
Ces trois matières ne se ressemblent pas.
Les contes de Bretagne sont tellement irréels et séduisants !
Tandis que ceux de Rome sont savants et chargés de signification
Et que ceux de France voient chaque jour leur authenticité confirmée ! (vv. 6-11)

A partir de estos versos, surge el concepto de ‘matière/materia’ –como material temático y narrativo heredado de una tradición anterior– y su consiguiente organización. Los ‘cuentos de Bretaña’ remiten –en palabras de Bodel– a una narrativa repleta de historias maravillosas o irreales, de potente efecto seductor sobre los espectadores. Este conjunto de textos recibe nombres diferentes en un uso sinonímico según las diferentes historias de la literatura que consultemos: novela cortés, novela bretona o novela celta. Estudiemos pues su origen y características.

Empecemos señalando que en este apartado abandonaremos el rescate –casi arqueológico– de la literatura celta en territorio francés: “La literatura gala, al ser puramente oral, desapareció con el idioma; se sabe por César que los druidas de la Galia consideraban impropio volcar sus enseñanzas por escrito y en este aspecto está sustancialmente confirmado por la evidencia irlandesa” (Oviedo, 2001: 28). Nos ocuparemos aquí de la narrativa novelesca en las lenguas d’*oïl*, es decir, en cualquiera de los dialectos romances surgidos en el norte de Francia y que las historias de la literatura han definido como ‘novela cortés’, ‘novelas bretona’ o ‘novela celta’, es decir, a las historias que en el siglo XII se inspiran en las tradiciones orales de los pueblos celtas para la creación de un nuevo universo novelesco: “la « matière de Bretagne », plus connue sous le nom général de roman courtois, naît plus tard [...] La nouvelle création poétique naît sous des influences étrangères et érudites, des romans imités de l’antiquité, des romans d’inspiration celtique” (Jirmounsky, 1929: 212).

La *matière de Bretagne* designa al conjunto de leyendas y poemas que han sido escritos en las regiones del norte de Francia y difundida de forma oral por los juglares y trovadores de estos territorios antes de pasar a su formulación manuscrita. Pese a la

variedad temática que conforma la *matière de Bretagne* hay un claro eje vertebrador: todos los relatos se desarrollan en torno a la figura del rey Arturo y de sus caballeros de la mesa redonda. La singularidad de estas creaciones que definen la creación de este nuevo formato narrativo en lengua(s) francesa(s) es que su temática no procede de la Bretaña francesa, o al menos no originalmente, sino que tienen lugar en esa Gran Bretaña de tradición celta que nuestro trabajo intenta analizar.

La primera referencia a Arturo, rey de los pictos, aparece en la *Historia regnum Britanniae* (1136) de Geoffroy de Monmouth: “Tunc Arthur pugnabat contra illos in illis diebus cum regibus Brittonum, sed ipse erat dux bellorum. Primum bellum fuit in ostium fluminis quod dictur Glein⁶” (en Jones, 1964: 7). La ubicación geográfica acompaña a la presentación del personaje y lo sitúa en el marco de las leyendas ambientadas en las islas británicas, pues el río Glen o *Great Glen* se encuentra en el territorio escocés y además los lugares que se describen en los relatos coinciden con los paisajes de estas islas. La pervivencia –antes explicada– de la tradición celta en territorio francés fue particularmente poderosa en la región de la Bretaña continental, es por este motivo que el ciclo recibe el nombre de *matière de Bretagne*⁷.

La versión francesa del relato de Monmouth aparece atribuida en 1155 a Wace con el título de *Roman de Brut* (o, en otros términos, Brutus, ancestro de los Bretones). El mismo Wace añade a su modelo la más antigua mención conservada de la ‘Mesa Redonda’ (Table ronde) de fructífera y sobresaliente repercusión en la historia del imaginario occidental:

Pour ses nobles seigneurs dont chacun s’estimait le meilleur et dont nul ne savait qui était le moins bon, Arthur fit faire la Table ronde sur laquelle les Bretons racontent bien des récits. Les seigneurs y prenaient place, tous chevaliers, tous égaux (Wace, *Le Roman de Brut*, ca. 115, en Quérue l s/d)

Estos relatos, de origen celta, cristalizaron en torno a la figura del rey Arturo, una figura que se impone en el imaginario occidental y cuyas leyendas e historias fueron recogidas, transcritas y, ya lo veremos, ‘cristianizadas’, por clérigos que atravesaban el canal de la Mancha, adaptándolas para su mejor recepción, al gusto del público francés/bretón, que

⁶ Traducción propia: “En aquellos días luchaba entonces Arturo junto a los reyes britanos contra aquellos, pero él mismo era el líder de los combates. La primera batalla fue en la desembocadura del río llamado Glen”.

⁷ Para diferenciarlas, como señala Bodel, de los relatos de la *matière antique* o historias situadas en el pasado romano, y de las *chanson de geste*, o ‘materia de Francia’ que pretendían jugar el papel fundacional de la ‘verdad’ de la historia del pueblo francés.

los juglares pretendían seducir. Esto no quiere decir que en la *matière de Bretagne* no haya relatos acontecidos en Francia, al contrario, pues cada pueblo va adaptando las leyendas a su historia y cultura, y podemos ver cómo en esta materia transcurren ciertas aventuras en famosos enclaves bretones como el bosque de Brocéliande⁸; como señala Jirmounsky:

Il est vrai que sur le sol français toutes ces œuvres deviennent parfaitement nationales, exprimant les idées, les mœurs, les sentiments de leur époque et de leur pays. Seulement, et il ne faut jamais l'oublier, presque tous les détails concrets, les accessoires, le décor, les formes de l'imagination créatrice, tout cela [...] provient de la poésie celtique. (1929 : 212)

Esta nueva 'materia de Bretaña' que surge en torno al siglo XII en territorio francés está caracterizada por la presencia de elementos sobrenaturales, fantásticos y místicos de la tradición celta que se conjugan con la tradición cortés (venida de la corte y los territorios del Midi de lengua *d'oc*): "les romans français, néanmoins, s'éloignant du fond celtique par une nouvelle idéologie purement française, correspondent à des nouvelles mœurs et à un nouvel esprit, expressions d'une vie raffinée et élégante" (Jirmounsky, 1929: 213). La narrativa del amor cortés se suma a la narrativa de la heroicidad y a los universos maravillosos de herencia celta; esta diferencia o variación respecto a la tradición celta se ve en la temática de las obras donde se mezclan los elementos paganos con elementos propios del cristianismo.

La 'materia de Bretaña' construye así una (utópica e irreal) sociedad medieval cuyos valores caballerescos (valentía, fe, justicia, lealtad, etc.) están presentes en todo momento, y donde los protagonistas giran como satélites en torno a la corte de Arturo, un rey pagano que termina por defender y perseguir uno de los símbolos máximos de la cristiandad, el Santo Grial (*le Graal*):

La légende du roi Arthur et de ses chevaliers s'est constituée et développée durant des siècles. L'aventure est l'élément essentiel de ce grand mythe qui traverse le Moyen Âge : les chevaliers partent prouver leur courage, et surtout, avec la Quête du Graal, éprouvent leur foi et leur vertu... Les exploits du roi Arthur, de Merlin, de Lancelot ou de Perceval continuent, par-delà les siècles à fasciner notre imaginaire, et les chevaliers de la Table ronde nous apparaissent aujourd'hui comme des chercheurs de la Connaissance, lancés dans une quête initiatique. (Quérue, s/d)

⁸ Bosque mítico francés situado en la región de Bretaña mencionado en las leyendas del ciclo artúrico.

3.1. Influencia celta en la ‘novela bretona’ (XII)

Para analizar los elementos celtas en la *matière de Bretagne* debemos conocer en primer lugar cuales son los elementos comunes a toda esta tradición pues “ce qui reste de celtique dans les romans arthuriens est bien difficile à déterminer: ce sont des noms de personnages ou de lieux, et certaines idées de développement, comme l’entrée dans un monde merveilleux au cours d’une mission terrestre” (Lambert, 1981: 11). Uno de los elementos generales de esta, como hemos podido ver, es la búsqueda de ‘aventuras’, una palabra que recoge una definición particular en el universo narrativo que estudiamos, pues la ‘aventura’ que buscan los caballeros protagonistas de las novelas:

Ce ne sont que voyages aux pays lointains, combats étranges et plus étranges fraternités des hommes et des animaux, visions fantastiques de l’invisible et de l’avenir, l’homme doué d’une science et d’une puissance surnaturelles. Le miracle est apparemment la seule loi de ce monde enchanté, l’homme y erre à l’aventure, véritablement irresponsable, en proie à des forces qui le font agir et sentir. (Todorov en Machado, 1995: 103)

Estas ‘aventuras’ generalmente suelen ser buscadas por caballeros errantes situados al margen de la sociedad, ya sea por haber sido desterrados, por una injusticia, por la pérdida de su honor, etc. Estas ‘aventuras’ y sucesos extraordinarios tienen lugar en un mundo pagano donde abundan los seres sobrenaturales, la magia y lo fantástico⁹, en definitiva, un mundo donde todo es posible aun desafiando las leyes de la naturaleza.

Y, sin embargo, todo lo ‘maravilloso’ o lo ‘fantástico’ sucede en el plano de la naturaleza, de preferencia, en el bosque, ese espacio habitado por las divinidades célticas donde los elementos inánimes podían cobrar vida o las bestias (reales o irreales) tomaban formas sobrenaturales o características impensables como la capacidad de hablar. El acceso a este espacio de la ‘aventura’ se producía tras un paso por una frontera líquida (una fuente, un río, lago o mar) que separaba el mundo de los mortales del mundo de la ‘maravilla’, un mundo al que sólo podían tener acceso los caballeros dignos de merecerla. Este contexto ‘aventuresco’ –un universo ‘maravilloso’ y un bosque sacralizado– son algunos de los débitos de la novela bretona a la tradición celta pues, según Oviedo, “para los celtas, el mundo de la naturaleza era un lugar extraño e inexplicado, por eso los

⁹ “Le mot “fantastique” désigne l’irréel, le chimérique, l’imaginaire. Le “merveilleux” consiste en une manifestation de forces surnaturelles dans la vie humaine. Les adultes, comme les enfants, vivent volontiers en plein merveilleux : “ceux-ci se figurent que leur poupée est vivante au même titre que ceux-là voient des êtres mystérieux sous l’apparence des choses ou des animaux... Le merveilleux c’est comme la divination d’une puissance supérieure, le pressentiment de la divinité.” (Suberville, 1984: 254)

sucesos mágicos tendían a suceder fuera de la fortificación, por ejemplo, durante una cacería” (2001: 39).

Encontramos también, entre los temas habituales, las aventuras y desventuras amorosas en las que se ven involucrados los personajes de estas historias. Es recurrente encontrar historias de reyes y caballeros ya ancianos cuyas esposas son jóvenes, damas conquistadas por un tercer integrante más joven que su marido¹⁰ y es común en este ámbito los *aithed* o historias de raptos. Pero también son igual de frecuentes las relaciones amorosas entre los habitantes de mundos diferentes, uno perteneciente al mundo real y otro a un mundo sobrenatural, como puede ser la unión entre un caballero y un hada. El amor que se presenta es un amor apasionado y sin medida.

Intentaremos rescatar de los relatos franceses las influencias de este universo de tradición celta que constituye buena parte de su singularidad. Procederemos pues a continuación al análisis de las obras anteriormente citadas en busca de la presencia de elementos célticos, aunque como bien dice Lambert: “On peut tout au plus retrouver des parallèles ou des correspondances entre les légendes celtiques et la Matière de Bretagne; mais la comparaison permet de conclure que cette dernière a beaucoup évolué” (1981: 11).

3.2. La búsqueda del ideal: *Yvain ou le chevalier au lion* de Chrétien de Troyes

Même les idées religieuses, les tendances vers la réalisation de l'idéal chrétien pur et simple reçoivent un voile de mysticisme énigmatique, soumis aux règles compliquées de la doctrine d'une union parfaite avec Dieu et d'un rituel nouveau. Chrétien de Troie, le premier, donna le type et l'exemple de la réalisation de cette inspiration poétique, il en reste le modèle. (Jirmounsky, 1929: 213)

Los relatos de Irlanda y Gales han aportado una gran cantidad de elementos a la novela creada y difundida en territorio galo. La influencia se confirma no sólo en el trazado de los personajes, también en sus acciones, situaciones familiares y/o amorosas o en los emplazamientos físicos en los que habitan o que recorren. En el contexto la *matière de Bretagne*, como ya hemos señalado, la inspiración gira en torno a las leyendas del rey Arturo y de sus caballeros de la Mesa Redonda quienes “superan la dimensión de lo

¹⁰ Los triángulos amorosos de este tipo son recurrentes, así lo tenemos en *Tristan et Iseut* (Marc-Iseut-Tristan) o en la leyenda de Arturo (Arturo-Ginebra-Lancelot).

humano y comparten muchos de los rasgos mitológicos del héroe irlandés Fionn mac Cumhaill y sus *fianna*” (Oviedo, 2001: 35). Esta influencia es notable en las obras de Chrétien de Troyes como veremos a continuación tomando como ejemplo *Le Chevalier au Lion*.

Su fórmula de apertura –“Arthur, li boens rois de Bretagne” (*Yvain*: 1)¹¹– revela una doble clave de lectura: en primera instancia, una clara intertextualidad con el inicio de la *Chanson de Roland* –“Charles, li reis, nostre emperere magne” (*ChR*: 1)¹²– lo que enmarca el relato en el universo de la heroicidad épica y sus valores cristianos y nacionales; en segundo lugar, la inserción de ‘Bretaña’ introduce en el texto el marco referencial de la región más ligada al misticismo celta en el territorio galo y funciona así como una invitación a sumergirnos en el universo de lo maravilloso y lo extraordinario. Este primer verso funciona pues como fórmula fática (un ‘ábrete sésamo’ o un ‘érase una vez’) que nos permitirá entrar en el universo de la magia.

La primera similitud con las leyendas celtas es inmediata pues el texto comienza en la corte del rey Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda, lo que marca similitudes con el rey celta Fionn quien “gradualmente fue unificando a todos los *fianna* bajo su mando y comenzaron a cobrar tributo a los reyes de Irlanda y a luchar contra los invasores, destruyendo a toda clase de gigantes, serpientes o monstruos que asolaban el territorio” (Oviedo, 2001: 113), pues, como ya adelantamos, los *fianna* podrían ser el origen de la leyenda artúrica. La obra se inaugura con Calogrenant, primo de Yvain y caballero de la corte de Arturo, que narra ante sus compañeros la ‘aventura’ (o más bien la ‘desventura’) que le sucedió siete años atrás cuando fue derrotado en el bosque de Brocéliande por un ‘Caballero Negro’ que acudió a la defensa de su fuente:

Le chevalier me frappa si durement qu'il me fit tomber par terre, par-dessus la croupe de mon cheval. Il m'abandonna à ma honte et à ma confusion, sans me jeter le moindre regard. Il prit mon cheval mais, moi, il me laissa et s'en retourna par où il était venu. (*Yvain*: 536-543)

Este caballero que derrota a Calogrenant no es otro que el ‘Caballero Negro’ de la leyenda galesa de *Owein* y *Luned* que, como veremos, será la base de inspiración para *Yvain ou Le Chevalier au lion*. Como recoge Persigout, “Au cœur de la forêt de Brocéliande, le

¹¹ Para las referencias a esta obra, utilizaremos la edición y traducción de Daniel Poirion (1994). Simplificaremos la referencia con el formato (*Yvain*: número de verso).

¹² Hemos utilizado la edición de Short (1990). Referencia a *La Chanson de Roland* simplificada como (*ChR*: número de verso).

Chevalier Noir défend la célèbre Fontaine de Barenton (Beleton) qui déclenche l'orage lorsqu'on verse de l'eau sur son « perron de Merlin »” (1990: 65). No nos queda duda pues de que este relato toma la influencia de las leyendas artúricas, ya que Merlín junto con Arturo son los personajes más característicos de estas.

En su búsqueda de la venganza infligida a su linaje, Yvain recorre el mismo camino de su primo (viajes separados por la cifra mágica de siete años). Durante el camino se encuentra con un gigante descrito con ciertas características entre las que destacan las siguientes: “tenait une grande massue à la main [...] il avait la tête plus qu'un roncín ou qu' une autre bête, [...] les oreilles velues et grandes comme celles d'un éléphant, [...] une barbe rousse, des moustaches entortillées, le menton accolé à la poitrine, l'échine voûtée et bossue” (*Yvain*: 291-305), en definitiva, un ‘rustre’ que hoy nos recuerda al ‘ogro’ de nuestros cuentos de infancia pero que no escapa de las referencias al dios celta Cernunnos a quien se conoce como “le Grand Maître des animaux sauvages de la prairie et de la forêt” (Persigout, 1990: 175) y que suele estar representado muchas veces como un gigante anciano que posee tres cabezas –Chrétien habría sustituido el número de cabezas por el aumento de su tamaño. Las semejanzas se continúan con el relato del *Y Mabinogi* que describe a este gigante de la siguiente manera: “Tu verras un grand homme noir, aussi grand au moins que deux hommes de ce monde-ci. Il n’a qu’un pied et un seul œil au milieu du front; à la main il porte une massue de fer” (en Lozachmeur, 1977: 575).

Yvain continua su camino y “sans perdre de temps, il versa sur le perron l'eau du bassin plein à ras bord. Aussitôt, il venta, il plut et la tempête se leva comme prévu” (*Yvain*: 800-804). Esta tempestad puede asociarse a un poema presente en el *Libro de la Vaca Parda* que narra la llegada del héroe CúChulainn a una isla donde los dioses desencadenan una tormenta –ya sabemos que los dioses celtas aparecen siempre en los relatos representados por las fuerzas de la naturaleza. Las semejanzas se amplían si recuperamos el siguiente pasaje del *Y Mabinogi*: “Je jette les yeux sur l’arbre: il n’y avait plus une feuille” (en Lozachmeur, 1977: 573), pues el texto de *Yvain* también describe como, tras la tempestad, una multitud de pájaros se posa sobre un árbol impidiendo ver sus hojas.

En este momento aparece el ‘Caballero Negro’, de nuevo a la defensa de su territorio, quien tras aceptar el desafío de Yvain, saldrá derrotado. Su derrota da buena cuenta de la calidad ‘caballeresca’ de Yvain (evidente frente a los resultados de su

enfrentamiento con Calogrenan), lo que lo configura como un ‘héroe digno’ de penetrar en el bosque, en otros términos, merecedor de la ‘aventura’. Este episodio de la fuente remite igualmente a una leyenda irlandesa conocida como *Poursuite de Gilla Daker* (*Toruiheacht an ghiolla*); podemos ver sus reminiscencias en la cita siguiente:

Il voit une contrée d'une beauté merveilleuse, et en s'avançant dans les plaines aperçoit un grand arbre couvert de fruits et dépassant par sa taille tous les autres arbres. Il était entouré d'un cercle de pierres levées ; au centre de ce cercle se dressait le plus haut de ces rocs ; à côté jaillissait une fontaine claire comme du cristal et bouillonnante.

Dermat se baisse vers la source pour apaiser sa soif ; à peine ses lèvres ont-elles touché l'eau qu'il perçoit comme le bruit d'un corps de guerriers en marche. Il se redresse, regarde autour de lui ; le bruit cesse et il n'aperçoit rien [...] A peine avait-il bu, qu'il aperçut droit devant lui un géant couvert d'une armure magnifique qui lui lançait des regards courroucés; le géant lui reprocha d'avoir pris sa corne à boire et troublé sa fontaine et tenta de le châtier. (en Lot, 1892: 69)

Tras ser derrotado ante la fuente, el ‘Caballero Negro’ intenta huir e Yvain lo persigue hasta quedar atrapado a las puertas de su castillo. Aquí encuentra a Lunette quien “lui confia alors sa petite bague et lui dit qu'elle avait exactement la même vertu que l'écorce qui recouvre le bois pour le rendre invisible” (*Yvain*: 1024-1027). La posesión de un anillo mágico que otorga la invisibilidad define ya a Lunette (más allá de las resonancias de su nombre -luna, feminidad...) en un ser ‘sospechosamente’ ligado a la magia celta: “Lunette est en effet présentée comme la cousine tendrement aimée de Niniane, à laquelle celle-ci apprend tout ce que Merlin lui enseigne. Lunette, grâce à un conjurèrent, a instauré l'épreuve de la fontaine pour mieux retenir son ami” (Ferlampin-Acher, 2002:13).

Antes avanzábamos que *Yvain* contiene notables referencias a la leyenda de *Owein* y *Luned*; así, al igual que en este relato celta, Yvain se enamora de Laudine, la joven viuda del Caballero Negro (a quien Yvain acaba de matar) y pide su mano. Ella le pone como condición: “Et oseriez-vous entreprendre de défendre la fontaine pour moi? - Oui, assurément, ma dame, contre n'importe qui” (*Yvain*: 2035-2037), lo que lo llevará a enfrentarse a Arturo, tal y como pasa en la leyenda de referencia.

Cuando Yvain vence al caballero de Arturo, recuerda sus ‘aventuras’ previas (‘faits d'armes’) y decide partir nuevamente bajo la condición de volver antes de un año. Yvain rompe su promesa y Laudine reniega de él, como consecuencia, “soudain, un tel vertige le saisit à la tête qu'il devient fou” (*Yvain*: 2806-2807). Su ‘locura’ lo lleva a ocultarse en el bosque y vivir como un salvaje. Esta comunión con la naturaleza, que

también veremos en *Tristan et Iseut*, forma parte de la religiosidad celta. Desfallecido de abandono y tristeza es encontrado un día por una doncella que lo reconoce y pide ayuda a su señora... que no es otra que Morgana, reina de las hadas y hermanastra de Arturo. Morgana le facilita un ungüento que tiene la virtud de curar la locura: “Elle prit l'onguent et enduisit le chevalier jusqu'à ce que la boîte fût vide” (*Yvain*: 2992-2994). Como se puede apreciar, vuelve a aparecer un personaje característico de las leyendas artúricas como es Morgana, y aunque no se menciona que es un hada (el tabú y la censura eclesiástica obligaba a disfrazar estas figuras bajo apelaciones como ‘Belle Dame’ o insistiendo en el carácter ‘extraordinario’ de su belleza y cualidades), su conocimiento de las pócimas mágicas despierta referencias fáciles de trazar ante un público conocedor de dichas leyendas. El ungüento o bálsamos curativos son un elemento fantástico asociado a la magia o brujería muy habitual en el imaginario celta, especialmente ligado a las figuras femeninas. Esta curación también la encontramos en la leyenda *El toro de Cooley*, donde una figura “pasó entre toda la hueste sin ser visto porque venía del *sídh*”¹³. Era Lugh, el de la larga mano, el padre de CúChulainn. Le cantó como le cantan los hombres a los hombres hasta que se durmió y le curó las heridas una por una con hierbas y ungüentos” (Oviedo, 2001: 98)¹⁴. Se repite el hecho de que un ser fantástico realice la curación del héroe a través de un ungüento mientras este duerme.

Recuperado de la locura, la doncella lo conduce entonces al castillo de su dama – “Leur chevauchée les mena à un pont enjambant une eau épaisse et grondante” (*Yvain*: 3090-3092). El castillo simboliza el ‘otro mundo’, pues según la mitología celta “les frontières avec l'Autre Monde sont traditionnellement représentées par l'Eau, sous forme de rivière, mer, lac ou marécage, voire par des ponts ou des puits” (Persigout, 1990: 140), y la encargada de guiar en el camino hasta el otro mundo era la diosa Epona –que tiene apariencia de yegua; en este sentido, Yvain cruza el puente montado a caballo, lo que refuerza los paralelismos.

Tras derrotar al enemigo de la dama del castillo, Yvain parte nuevamente en busca de aventuras. El caballero se adentra en un bosque y en el camino escucha un grito de dolor: “[...] il aperçut un lion dans un essart. Un serpent lui mordait la queue et lui brûlait la croupe en lui jetant des flammes” (*Yvain*: 3350-3353). Y tal y como pasa en la leyenda

¹³ Hace referencia a aquellos montículos, ruinas, fuentes o lagos que sirven de refugio a los seres mágicos o a las divinidades.

¹⁴ Las diversas leyendas como *El toro de Cooley* o *El perro del herrero* que referenciamos con (Oviedo, año: número de página) no serán citas literales de la leyenda originaria sino citas del resumen de cada una de ellas que hace Santiago Oviedo.

de *Owein y Luned*, el león que encuentra Yvain se pone a su servicio como muestra de agradecimiento –“[Owein] est régulièrement accompagné et protégé par un lion. Il y est question d’un lion blanc qui est à la fois gardien et protecteur d’Owein et de son cheval” (Boekhoorn, 2008: 347). Nada es dejado al azar, y el león del relato es de color blanco, el color de la realeza en el mundo celta, por lo que a este león “posiblemente se lo pueda equiparar con Gwynn ap Nudd, que aparece en la tradición galesa como un ‘cazador-guerrero mágico’ y líder del otro mundo. El término céltico *vindos*, ‘blanco’ [...] aparece testimoniado en la Europa continental [...] relacionado con divinidades” (Oviedo, 2001: 112).

Owein no será el único héroe de la leyenda que tiene el honor de ser acompañado por un animal pues “Il a été fait allusion déjà au chien favori de Finn, Brán, qui seconde son maître également dans ses combats” (Chotzen, 1933: 135), pues en la leyenda de *El perro del herrero*, Culann posee un perro guardián que tiene características sobrenaturales, y en la leyenda de *El cerdo de Mac Da Thó* este tenía un perro llamado Ailbe que se unirá a los ulates para acompañarlos en la batalla –“Plus concluant est le cas du chien favori d’Arthur, Cavall (forme plus ancienne: Cabal) [...] car tout le monde se trouve d’accord pour voir dans ce chien un *caballus* primitif” (Chotzen, 1933: 135). De todo lo señalado, puede interpretarse que ha existido una evolución del compañero animal inicial que sería el caballo de guerra de CúChulainn, pasando a ser un perro en la leyenda de Arturo y llegando finalmente a ser representado por un león. Chotzen concluye afirmando: “En somme, je considère les contes irlandais relatifs aux combats de héros coupeurs de têtes assistés par un *each uisge*¹⁵ dompté” (1933 : 135). Según el imaginario celta podemos profundizar aún más en el papel que representan estos animales, pues “des termes descriptifs comme *tarw* ‘taureau’, *aergi* ‘chien de combat’ mais également *llew* ‘lion’ sont très courants en tant que métaphores pour des guerriers vaillants” (Boekhoorn, 2008: 347). Por lo que estos animales podrían representar a héroes o divinidades como hemos visto con el león blanco de Owein o como podemos deducir de Brán, el perro de Finn –quien podría ser el gigante Bran, divinidad del otro mundo que tiene poder sobre la vida o la muerte, o simplemente representar la compañía de un dios ya que en lengua celta *brán* significa cuervo, y este animal se asocia al dios Lug. Podemos llegar a la conclusión de que este compañero animal acabase derivando en un león debido a la

¹⁵ Significa literalmente *caballo (de) agua*, y es un espíritu acuático escocés mitológico. Podemos interpretarlo en este contexto como una bestia de forma general.

influencia del cristianismo, pues este animal representa a Dios en la religión cristiana, lo que haría que los monjes que escribieron estas leyendas quisieran representar a su Dios en lugar de a los dioses paganos.

Acompañado por el león, Yvain llega a un castillo desolado cuyo señor le pide ayuda con un gigante que quiere llevarse a su hija y le revela lo siguiente: “Cet abominable géant - que Dieu le confonde! - s'appelle Harpin de la Montagne. Chaque jour qui passe, il me prend tout ce qui lui tombe entre les mains” (*Yvain*: 3856-3859). Como es de esperar, Yvain responde a su llamada y derrota al gigante gracias a su compañero animal. En una leyenda celta conocida como *Teodor pear c'hastell kouevr*, el héroe “est aidé dans son combat contre trois géants à la fois par un ours et un lion” (Boekhoorn, 2008: 319). Pero esta aventura no tiene similitud solamente con esta leyenda pues en *El origen de Fionn* se le pide ayuda al héroe para combatir un ataque que tiene lugar anualmente donde “Fionn y los suyos aceptaron y repelieron con éxito el ataque anual y recibieron graves heridas que les fueron curadas mágicamente” (Oviedo, 2001: 114). Aunque exista una diferencia (mientras que en este último caso el ataque se produce anualmente, en el primero es un ataque diario), el concepto es el mismo: un ataque repetitivo que nadie es capaz de frenar salvo un héroe de cualidades sobrenaturales.

Otro de los elementos que reúne *Yvain* de esta tradición es una característica muy recurrente en los relatos celtas: la descripción minuciosa de las heridas en los combates. Así, en la obra francesa la derrota del gigante se describe de la siguiente manera: “Il bondit furieusement et s'agrippe énergiquement au géant; il lui déchire sa pelisse comme il fendrait une écorce et lui arrache un bon morceau de la hanche. Il lui tranche les nerfs et les muscles” (*Yvain*: 4221-4226). Esta descripción aparece también en la leyenda de *Owein* y *Luned*: “Quant à la blessure mortelle que le lion leur inflige, c'est comme dans le conte irlandais un morceau du flanc arraché, et la description réaliste des effets de cette lésion (intestins qui sortent du corps et tombent par terre) constitue une véritable formule” (Chotzen, 1933: 134). Se podría argumentar que, aunque esta sea la leyenda base de nuestra obra, esta descripción sangrienta aparece en la mayoría de los combates descritos –lo que sería en buena parte, cierto–, pero ejemplos de cómo CúChulainn derrota a Connla nos llevan a paralelismos más que evidentes: “un lanzamiento sorpresivo realizado con el pie a ras del agua que hacía saltar al aire las tripas del herido e introducía las púas del arma en cada una de sus extremidades” (Oviedo, 2001: 91) o cuando este héroe mata al

perro del herrero describiendo que “los instrumentos del muchacho entraron por un extremo del perro y salieron por el otro arrastrándole las tripas por el camino” (Oviedo, 2001: 78).

Más adelante en el texto de Chrétien, Yvain encuentra ‘por casualidad’ en su camino una capilla donde Lunette ha sido tomada como prisionera por tres guerreros. Yvain acude a su rescate a pesar de estar en inferioridad numérica. Uno de los guerreros dicta: “Tu as beau parler, lui répondent-ils, si tu ne fais pas entendre raison à ton lion et si tu ne l'obliges pas à rester tranquille, tu n'as rien à faire ici !” (*Yvain*: 4459-4462). En la leyenda de *Los amores de CúChualinn*, el héroe se enfrentó a tres guerreros y mató a los tres. Es habitual que el héroe se encuentre en desventaja en las leyendas celtas ya que vencer un combate contra un enemigo que lo supera en número es el mayor honor. Si nos fijamos a lo largo de *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, generalmente este número se repite con frecuencia: el rey jura tres veces, Yvain decide ir a Brocéliande en tres días, tres son las doncellas que encuentran a Yvain, tres son los enemigos, etc. Esto no es casualidad pues en la cultura celta el número tres era muy relevante: su símbolo era una triple espiral conocida como Triskel que representaba siempre tres conceptos unidos como son el cuerpo, el espíritu y el alma, según otras interpretaciones, reúne la creación, la conservación y la destrucción o incluso los tres elementos primigenios (agua-fuego-aire) encerrados en un círculo de fuego... una tríada que la religión cristiana asume en su Trinidad divina (Dios-Hijo-Espíritu Santo).

Yvain derrota a los tres guerreros con la ayuda nuevamente del león, pues a pesar de estar en inferioridad, el héroe resistió bien “jusqu’au moment où le sénéchal se relève et le frappe violemment. Les autres s’associent à lui pour malmenier Yvain et le laisser mal en point. Devant ce spectacle, le lion n’attend plus pour porter secours à son maître qui en a bien besoin, à son avis” (*Yvain*: 4505-4511). Este episodio marca una perfecta similitud con la leyenda de *Owein y Luned*, pues la fiera se mantiene al margen de la batalla a menos que su ayuda sea imprescindible para la victoria del héroe como sucede en el siguiente fragmento:

Owein s'engage de la façon la plus formelle à n'avoir recours, quoiqu'il arrive, à son compagnon effrayant ; pourtant, quand il a le dessous, il accepte sans faire des difficultés le secours efficace que son auxiliaire lui porte. Le lion alors à toute la gloire de la rencontre. C'est lui qui met les adversaires hors de combat et s'il ne les achève pas complètement, il laisse à Owein tout au plus la peine de leur donner le

coup de grâce, de les livrer au bourreau ou de leur pardonner. (en Chotzen, 1933: 134)

Yvain, tras ganar el combate, solo pide a Lunette lo siguiente: “Je serai prêt à vous défendre, de toutes mes forces, pour vous délivrer, car c'est mon devoir. Mais ne révélez mon identité à personne!” (*Yvain*: 3725-3729). El anonimato exigido puede tener su origen en los *geis*¹⁶ de la cultura celta, así lo vemos en la misma exigencia reclamada por el héroe Connla quien “llegó también con tres *geasas*, esas obligaciones o tabúes mágicos que no se podían romper sin consecuencias funestas: no decirle a nadie su nombre, no ceder ante nadie y no negarse a combatir con nadie” (Oviedo, 2001: 90-91).

Ya que hemos hablado de los *geis*, podemos hacer referencia al último que hemos mencionado (no negarse a combatir con nadie) para entrar en el siguiente episodio donde una doncella pide a nuestro héroe que se bata en duelo contra el caballero elegido por su hermana para resolver un conflicto. Yvain, al principio, no reconoce a su adversario y emprende la lucha, pero cuando conoce su identidad grita: “Hélas! quel malheur! Une tragique méprise nous a fait nous affronter aveuglément. Si j'avais su qui vous étiez, jamais je ne vous aurais combattu” (*Yvain*: 6277-6282). Esto mismo pasa *El toro de Cooley* cuando Cúchulainn debe enfrentarse a su amigo Ferdinand: “El héroe no quería pelear con su amigo, pero por último el enfrentamiento fue inevitable” (Oviedo, 2001: 99). Al igual que pasa con Yvain y Gauvain, el combate del héroe irlandés durará varios días.

Para terminar con los indicios del origen celta de esta obra abordaremos brevemente una cuestión lingüística sobre el origen del nombre de *Yvain* a través del análisis del nombre del héroe en diversas obras que contienen episodios similares. Nos serviremos de esta tabla recapitulativa:

OBRA	NOMBRE DEL PERSONAJE
<i>Li Beaus Desconus</i> de Max Kaluza	<i>Irain</i>
<i>Le Bel Inconnu</i> de Renaut de Beaujeu	<i>Evrain</i>
<i>Lanzelet</i> de Ulrich von Zatzikhoven	<i>Iweret</i>
<i>Owain, neu Iarllles y Ffynnon</i> (<i>Owein y Lyned</i>) de Lady Guest	<i>Owein</i>
<i>Yvain ou Le Chevalier au lion</i> de Chrétien de Troyes	<i>Yvain</i>

Tabla elaborada por la autora del TFG

¹⁶ En la mitología de Irlanda, un *geis* es una obligación o prohibición, que tiene un efecto similar a estar bajo juramento o hechizado.

Como podemos observar, existen semejanzas etimológicas pues, como señala Lozachmeur, *Evrain* sería “une faute pour *Euuain*, qui n’est autre que le nom gallois *Ywen*, prononcé aussi ‘Owein’ (français Yvain)” (1980: 257), añadiendo:

Irain est visiblement issu du français *Ivain*. *Evrain* semble bien être le résultat d’une mauvaise lecture de la variante *Euuein* du gallois *Owein* attesté dans le [*Owain, neu Iarllles y Ffynnon*], car *E*, *O* et *Y* notaient en gallois « une voyelle obscure qui ne s’est jamais prononcée comme la voyelle *Y* en français » (Lozachmeur, 1980 : 262)

Son muchos otros los ejemplos que podíamos haber señalado, pero las resonancias entre la obra de Chrétien de Troyes y la tradición celta nos parecen, tras el análisis realizado, prueba suficiente de la hipótesis que sostiene este trabajo. Estas resonancias estarán presentes en otras obras contemporáneas, como *Tristan et Iseut*, tal y como analizaremos a continuación.

3.3. Una historia de filtros y bosques mágicos: *Tristan et Iseut*

El origen de la leyenda de *Tristan et Iseut* ha originado una multitud de teorías; para nuestro estudio apoyaremos la hipótesis de un origen celta y daremos evidencias de este del mismo modo que hemos procedido con *Le Chevalier au Lion*. Las dificultades de estudio son otras pues son varias las versiones francesas conservadas de la leyenda (Bérout, Thomas, Marie de France, las *Folies...*), intentaremos señalar los elementos fundamentales de las versiones de la ‘historia’ o de la ‘estorie’ —que indica el texto y que Bédier señala como origen primigenio de las versiones conservadas.

La historia de *Tristan et Iseut* según el orden cronológico, comienza con la orfandad de Tristan sin embargo “le maréchal fit secrètement enlever l’enfant du château pour l’amener à sa demeure, et le fit garder d’une manière décente et pourtant secrète, le protégeant de ses ennemis. Il ne voulut révéler à personne que le garçon était le fils de son seigneur” (Lacroix y Walter, 2016: 509)¹⁷. A simple vista esto parece no tener relevancia alguna, sin embargo, los celtas tenían una tradición muy rigurosa respecto a la

¹⁷ Para las referencias a esta obra, utilizaremos la edición y traducción de Lacroix y Walter (2016). Simplificaremos la referencia con el formato (*TeI*: número de verso, versión de la leyenda). Los comentarios del aparato crítico serán referenciados como (Lacroix y Walter, 2016: página).

educación de los niños de la aristocracia que eran entregados a una edad temprana a otra familia para ser educados –habitualmente, eran enviados para su formación militar con el tío materno, de ahí las relaciones avunculares entre Marco y Tristán¹⁸. Este ejemplo lo encontramos en la leyenda de *El perro del herrero*, cuando Culann “siendo todavía niño, se dirige a la corte de Conchobar con sus armas de juguete y su palo de comán para que éste lo apadrine según la tradición céltica, en la que los hijos de una familia noble eran criados por otra persona desde los siete hasta los diecisiete años” (Oviedo, 2001: 77).

La trama central de la historia empieza cuando el rey Marco, tío de Tristán, le encarga la misión de traerle a la dama de los cabellos de oro para desposarla. Ya desde el inicio vemos un rastro celta en los nombres de los protagonistas, pues “Tristan est peut-être à l’origine un héros picte (un peuple du Nord de l’Ecosse) dont le nom, Drust, serait passé en gallois sous la forme de Drystant ou Trystan” (Baumgartner, 2001: 13). Por su parte, ‘Marco’ significa en lengua celta ‘caballo’, significado que a primera vista podría parecernos una coincidencia, pero en un episodio de la versión de Béroul el enano Frocin nos da una pista sobre el origen este nombre cuando anuncia lo siguiente: “Ecoutez, seigneurs marquis ! Épine, c’est à vous que m’adresse et non à eux ! : Marc a des oreilles de cheval !” (*TeI*: 1332-1334, Béroul).

Continuando con el transcurso de la historia, Tristán viaja a Irlanda para pedir la mano de la hija del rey, pero para ganarse su favor debe vencer a una bestia que amenaza el lugar. Los habitantes alegan que “quand le Morholt a débarqua ici pour nous prendre nos enfants, il a sur le-champ réduit au silence de nos barons et nul ne fut assez hardi pour oser prendre les armes contre lui” (*TeI*: 848-852, Béroul). Este episodio es muy similar al de *El Origen de Fionn*, pues “al llegar a Tara por primera vez se encontró con que toda la compañía aguardaba ansiosa la llegada de una criatura malévola llamada Ailién mac Midhna [...] Ailién se acercó vomitando fuego, salió y le cortó la cabeza” (Oviedo, 2001: 111-12). Este monstruo podría representar a Addanc, pues en la mitología celta es una serpiente o dragón que reclama un tributo de cientos de jóvenes.

Tras matar al monstruo, Iseo partirá con Tristán a la corte del rey acompañada de su doncella Brangien quien, en el trayecto del viaje, les dará a beber un brebaje que hace que se enamoren ambos personajes: “On vous a déjà parlé du vin dont ils burent et qui

¹⁸ Utilizaremos la versión española del nombre ‘Tristán’ cuando hagamos referencia a su protagonista y la versión francesa en cursiva cuando hagamos referencia a la obra ‘*Tristan*’. Aplicaremos el mismo sistema para la protagonista femenina ‘Iseo’ / ‘*Iseut*’; para el rey ‘Marc’, utilizaremos la versión española del nombre ‘Marco’, como exige la coherencia del texto redactado en español.

les précipita pour si longtemps dans le malheur” (*Tel*: 2133-2135, Bérout). Se introduce así en el relato el famoso ‘filtro de amor’ que condenará a ambos protagonistas a amarse más allá de la muerte. En este punto, podemos analizar varios elementos. En primer lugar, nos encontramos con la profecía de *Las tragedias celtas*:

Cathbad de Magh Inis profetizó que quien nacería sería una mujer de extraordinaria belleza, una mujer de rubias trenzas que traería la desgracia. Conchobar, desoyendo el consejo de los ulates, ordenó que la criaran apartada de todos para que cuando llegara el tiempo fuera su esposa. Pero antes de que el rey pudiera desposado, Noisi, uno de los tres hijos de Usnach, pariente del rey, la encontró en bosque y se enamoraron. (Oviedo, 2001: 91-92)

Como vemos esa mujer rubia que traería la desgracia no es otra que Iseo (a quien se le añade el epíteto *la blonde*) pues al igual que en la leyenda celta, esta se enamora de un pariente del rey. Las similitudes no sólo conciernen a Iseo, pues el nombre de su doncella también resulta de gran relevancia; el nombre de Brangien tiene como raíz *bran*, que significa cuervo en las lenguas celtas, lo que se revelará una prolepsis de la desgracia que tendrá lugar:

Es la mitología celta la que más numerosas y amplias referencias ofrece sobre el papel mítico del cuervo, que acompaña a diversas divinidades y héroes, casi siempre en contextos de guerra. El cuervo era la representación de la propia gran Diosa de la Guerra en las narraciones mitológicas irlandesas y galesas [...] solían presentarse a los guerreros para anunciarles la muerte o darles el augurio antes de la batalla y, después, en forma de cuervo devoraban sus cadáveres. (en Almagro-Gorbea, 2010: 16-17)

Otro de los episodios compartidos por las diferentes versiones es el de la fuga en el bosque de Morois. Descubierta el adulterio por los barones de la corte, ambos son juzgados y condenados a abandonarla. Tras una serie de situaciones, ambos consiguen fugarse y refugiarse en el bosque para poder estar juntos... un episodio que también encontramos en la leyenda celta de *Deirdre y Noisi*, pues “se escaparon juntos. Viajaron mucho a través de Irlanda, perseguidos por el rey que trataba de capturarlos con artimañas y traiciones” (Oviedo, 2001: 91-92). En el bosque, la ‘comunión’ de los protagonistas con los animales se repite en *Tristan et Iseut* como lo hiciera en *Yvain*. En el bosque los amantes estuvieron acompañados por Husdent, su perro, que, para protección de sus amos, no ladrar   jams   para no evidenciar su presencia en el bosque. Como hemos visto anteriormente, esta relación es un elemento muy recurrente en las leyendas celtas en las que una bestia acompaña al héroe de manera servicial.

Durante su estancia en el bosque –de diferente duración según las versiones– Tristán, para no traicionar a su tío, ponía una espada entre ambos cuerpos (semidesnudos) para hacer ver que no había habido contacto físico entre ellos: “El tema de la espada, símbolo de castidad, que separa a Tristán e Iseo en el lecho [...] [según los celtistas, estaría] prefigurada por la piedra que separa a Diarmaid y Grainne cuando se acuestan juntos en el bosque” (Cuesta Torre, 1994: 36).

Encontramos aquí, a través de la cita de Cuesta Torre, una de las referencias más claras de intertextualidad entre la obra que analizamos y la tradición celta, en este caso concreto, con el texto de *Diarmaid y Grainne*. Esta obra es un cuento celta –aún editado como cuento para niños en Irlanda– que nos relata la leyenda de Fionn quien “es representado [...] como un líder envejecido atendido por un grupo de lugartenientes más jóvenes. Así llega a representar el papel de un esposo canoso que pierde a su esposa a causa de un rival más joven y atractivo” (Oviedo, 2001: 117). Este Fionn, como vemos, podría ser el origen de la figura de Marco y Diarmaid de la de Tristán, ya que “*La poursuite de Diarmaid et de Grainne, attesté dès le X^{ème} siècle, [. . .] est sans doute le récit irlandais qui offre le plus de similitudes avec le Tristan*” (Baumgartner, 2001: 14).

Más allá del marco general (que podría recordarnos igualmente a la relación entre Arturo y Lancelot), ambos textos comparten claras similitudes, pues Grainne “le impuso un *geis* a Diarmaid para que la raptara y el poder de ese lazo mágico fue mayor que la reluctancia de éste a quebrar la confianza de su líder” (Oviedo, 2001: 118). Pese a no haber impuesto ningún *geis* a Tristán, podemos ver en él el origen del filtro amoroso o poción que toma nuestro protagonista. El episodio del rapto (Tristán ‘rapta’ a Iseo de sus guardianes cuando la conducen al exilio junto a los leprosos) es muy habitual en la tradición celta: su uso en las versiones francesas del siglo XII las asemeja a los *aithed* o cuentos de rapto celtas, lo que refuerza aún más la hipótesis de los orígenes celtas de la leyenda.

Otros episodios refuerzan las alianzas entre ambos textos. La versión de Béroul proclama: “Seigneurs, Tristan séjourne longtemps dans la forêt. Il y connaît beaucoup de peines et d’épreuves. Il n’ose pas rester toujours au même endroit. Il ne couche pas le soir là où il s’est lève le matin. Il sait bien que le roi le fait chercher” (*TeI*: 1637-1641, Béroul), y la leyenda de *Diarmaid y Grainne* lo siguiente:

Siguieron vagando a través de Connacht y Munster “sin ocultarse en un árbol con un solo tronco, sin descansar en una cueva con una sola entrada, sin desembarcar en una isla con un solo canal de acceso, sin comer su alimento donde lo habían

cocinado, sin dormir donde habían comido y sin dormir dos veces seguidas en el mismo lugar” según el consejo dado por el dios. (Oviedo, 2001: 118-119)

Las relaciones entre ambas obras permite a Gertrude Schoepperle afirmar: “Without the Irish romance of Diarmuid and Grainne, we should have no French romance of Tristan and Isol” (en Vendryes, 1937: 202).

Los sufrimientos inherentes al abandono de la corte y de los deberes reales (Iseo es la reina de Marco y Tristán su heredero) se repiten en ambas obras, la errancia y la mala alimentación, también. En este sentido, Tristán teme por su vida tras haber traicionado la confianza de Marco: “si le roi entendait dire que nous nous sommes rencontrés, il me ferait bruler dans le bucher et il ne faudrait pas s’en étonner” (*TeI*: 190-194, Béroul). En la leyenda celta, Diarmaid es retado por el rey a un desafío en el cual perece, pues las ordalías y pruebas eran utilizados como castigos. Sin embargo, en la versión francesa de Béroul, la hoguera aparece como método de castigo, pues “La merveille arthurienne est en particulier parasitée par des influences chrétiennes; la blessure est transposée voire dévoyée dans le contexte des peines infernales et la dialectique entre châtiment et rédemption, tandis que le motif acquiert une véritable dimension iconique” (Ueltschi, 2016: 6). El ‘pecado’ cometido es duplicado pues, desde la perspectiva de la religión cristiana, el adulterio hiere el honor del rey, pero el consentimiento de dicho adulterio hiere a toda la sociedad ya que considerarían que es cómplice del pecado; es por esto por lo que Tristán es exiliado.

En la versión de Thomas, “Tristan croyait se débarrasser d’Yseut et ôter l’amour de son cœur. En épousant l’autre Yseut, il voulait se délivrer de la première mais, s’il n’y avait pas eu la première, il n’aurait jamais aimé la seconde” (*TeI*: 306-311, Thomas). Este matrimonio para olvidar el verdadero amor puede ser igualmente encontrado en *Los amores de CúChulainn*, pues “los ulates deciden que lo mejor para controlar el *fearg*, el furor guerrero del muchacho es necesario buscarle una esposa” (Oviedo, 2001: 87). Y Tristán busca a otra mujer para calmar su furor, aunque en esta ocasión es un furor pasional y no guerrero. Pero esto no es suficiente, pues nadie puede ocupar el lugar de Iseo en el corazón de Tristán como tampoco nadie puede remplazar el lugar de Tristán en el corazón de Iseo, es por esto por lo que de un modo u otro los amantes están destinados a un trágico final en cada una de las versiones.

3.4. La ‘verdad’ celta de los *Lais* de Marie de France

Si algo unifica los doce relatos que componen los *Lais* de Marie de France es, sin duda, su interacción con el imaginario celta, como muy bien se encarga la propia autora en señalar en los prefacios a cada uno de sus cuentos. La diversidad de las historias breves que contienen los *Lais* nos llevará a una selección inicial de aquellos que, con más nitidez, nos permitan analizar la influencia celta en la construcción de su trama, aunque en su mayoría todas estas historias sucedan en un entorno fantástico y caballeresco:

Une même mise en scène revient souvent dans les *Lais*. C'est, d'abord, le monde doublement articulé où se déroule l'aventure amoureuse entre le personnage (dame ou chevalier) et un être féérique : y a le monde féodal auquel appartient le personnage, et l'Autre Monde de la mythologie celtique, auquel le héros donne souvent sa préférence. Le monde féodal est généralement représenté soit par la cour soit par une ville [...] C'est toujours sur un conflit avec ce monde que s'ouvre l'aventure des *Lais*. (Mikhaïlova, 1997: 145)

Estas historias tienen lugar en espacios abiertos, generalmente en un bosque o pradera ya que los celtas veneraban la naturaleza. Además estas localizaciones suelen estar situadas en los territorios de Irlanda, Escocia o Bretaña ya que “le décor dans les *Lais* de Marie de France, cet espace géographique qui est lié au merveilleux des légendes celtiques, n'est point gratuit [...] la plupart des récits se déroulent au temps du roi Arthur, ou encore en Armorique, en Bretagne” (Mikhaïlova, 1997: 146).

Los prólogos o prefacios de los *Lais* de Marie de France no dejan duda de la influencia de la tradición ‘bretona’ en sus composiciones, pues en ellos el narrador introduce referencias a las historias relatadas. La repetición de unos mismos hechos tiene un efecto que crea una sensación de necesidad ligada a la suerte de los amantes y a su destino. Estos prefacios son como resúmenes separados de la historia principal en los que vemos una clara insistencia en afirmar la veracidad de estos relatos:

Dit vus en ai la *vérité*
Del lai que j'ai ici cunté (Chevreuille: 117-118)¹⁹

L'aventure k'avez oïe
Vrai fu, n'en dutez mie (Bisclavret: 315-316)

¹⁹ Para las referencias a esta obra, utilizaremos la edición B. de Roquefort (1820) en su versión original en verso para las citas no integradas y en su traducción para las citas integradas. Simplificaremos la referencia con el formato: (Título del *Lai*: número de verso).

La ‘veracidad’ argumentada en los relatos medievales no es más que una técnica de retórica para testificar la ‘realidad’ de las condiciones de producción del texto: esta ‘verdad’ reside así no en la existencia de lo narrado, sino en la propia existencia de la narración –conservada y repetida a través del tiempo con la afirmación de una autenticidad de dichos escritos otorgada por parte de la población local:

Le principe de la “proximité de la vérité” ne signifie pas que le poète doive démontrer que les choses narrées sont vraies, mais plutôt comment elles deviennent vraisemblables. Selon la tradition horatienne telle qu’elle a été reçue au XIIe siècle par les théoriciens, les poètes doivent mentir avec probabilité (probabiliter) afin que le récit faux soit présenté comme s’il était vrai. (Morais, 2011: 16)

Paul Zumthor utiliza el prólogo del *lai* de *Equitan* para mostrarnos con claridad los indicios de esta ‘proximité de la vérité’ y sintetiza en 6 fases los criterios utilizados por Marie de France para dar cuenta de la ‘verdad’ de sus relatos:

Mut unt esté noble Barun
Cil de Bretagne li Bretun ;
Jadis suleient par pruesce,
Par curteisie, è par noblesce,
Des aventures qu’ils oieent,
Ki à plusur gent aveneient
Fère les Lais pur remembrance
Qu’en ne les meist en ubliance.
N’ent firent ceo oï cunter
Ki n’est fet mie à ublier.
D’Equitan qui mut fu curteis.
(*Equitan*: 1-11)²⁰

1. Une aventure a eu lieu.
2. Les Bretons en ont eu connaissance.
3. Ils ont composé un lai.
4. Marie a entendu ce lai.
5. Elle nous conte l’aventure de ce lai.
6. Ainsi les lecteurs connaissent l’aventure qui a eu lieu *al tens ancïenur*. (Zumthor, 1972: 385)

Establecido este marco general, las marcas de la influencia celta-bretona en la obra de Marie de France resultan fáciles de determinar. En este sentido, como nos recuerda Harf-Lancner, “il a en outre une valeur commémorative: il est toujours composé ‘pur remembrance’, pour garder le souvenir de l’aventure” (1990: 12)²¹. Pero seamos más exhaustivos y concentremos nuestro estudio en tres de sus *lais*: *Guigemar*, *Lanval* y el *Lai du Chevrefeuille* o su particular versión de la leyenda de *Tristan et Iseut*.

²⁰ Traducción de B. de Roquefort: “On ne sauroit exprimer combien les anciens Bretons de la petite Bretagne étoient nobles de vie et de mœurs. Ils avoient la coutume pour rappeler les belles actions, de mettre par écrit les aventures qui arrivoient de leur temps, ou qu’ils entendoient raconter. Lorsqu’elles offroient des faits intéressants, ils s’empressoient d’en faire un Lai, afin que l’exemple n’en fût pas perdu pour la postérité. En effet, celui-ci étant fort curieux, je veux qu’il ne soit pas oublié. Je veux donc rapporter le Lai d’Equitan, Roi de Nantes, homme sage, courtois et loyal”.

²¹ Cfr. *Guigemar* (vv. 1-27) ; *Equitan* (vv. 1-12) ; *Le Fraisne* (vv. 1-2) ; *Bisclavret* (vv. 1-16) ; *Lanval* (vv. 1-4) ; *Le Dous Amanz* (vv. 1- 6) ; *Yonec* (vv. 1- 10) ; *Aüstic* (vv. 1-6) ; *Milun* (vv. 1-8) ; *Chaitivel* (vv. 1- 8) ; *Chievrefueil* (vv. 1-10) ; *Eliduc* (vv. 1-4)

3.4.1. *Lai de Guigemar*

“Au temps du règne d'Arthur” (*Guigemar*: 29) es la fórmula fática que inaugura el universo mágico en la obra de Marie de France, lo que nos sitúa desde un principio en un contexto artúrico que es propiamente céltico. En este relato el protagonista es un caballero de Bretaña llamado Guigemar que nunca se ha interesado por las relaciones amorosas. Pierre Jonin compara esta actitud con la del héroe irlandés Cúchulainn señalando que “effectivement, parmi les points qui le rapprochent de Guigemar il y a son ‘attitude’ envers les femmes que l'on pourrait qualifier du dernier farouche” (1983: 368). Como ya hemos visto en el perfil de formación guerrera de los protagonistas de las obras estudiadas, Guigemar es enviado a la corte del rey Arturo para aprender el arte de las armas, tradición que afectaba a los hijos hombres de entre siete y diecisiete años.

Nombrado ya caballero, Guigemar decide salir de caza al bosque, hecho que ya nos resulta conocido en este tipo de relatos, y es en este lugar que “il aperçoit une biche toute blanche, ornée de bois, laquelle étoit accompagnée de son faon. Quelques chiens qui l'avoient suivi attaquent la biche” (*Guigemar*: 92-95). Como ya dijimos, el color blanco representa la realeza o la divinidad, por lo que esta cierva representaría a una diosa tal y como lo hace en la leyenda galesa de *Pwyll prince de Dyfed* donde “le troupeau de chiens de chasse de Pwyll rencontre le troupeau appartenant à Arawn²², troupeau qui est également issu de l'Autre Monde: l'aspect surnaturel est mis en évidence par leur couleur: ils sont d'une blancheur presque aveuglante” (Boekhoorn, 2008: 280-281)²³.

Como es habitual, esta ofensa –el ataque de los perros– no queda impune, así que la cierva vuelve la flecha contra su cazador y lo hiere gravemente, lo que nos devuelve a otra característica muy habitual en los cuentos celtas: la presencia de animales dotados de capacidades extraordinarias. En este caso, la cierva posee el don de la palabra y le comunica que solo el amor de una mujer podrá salvarlo: “La blessure est un moyen d'appuyer sur l'aspect contraignant en plaçant le héros dans l'impossibilité de se soustraire à la *geis*” (Jonin, 1983: 368). Guigemar parte solo en busca de una cura y atraviesa el mar llegando hasta un castillo donde encuentra a una dama secuestrada en una torre por su marido. Encontramos pues de nuevo, esa la frontera líquida que separa el mundo de los hombres del mundo de lo extraordinario:

²² En la mitología galesa, Arawn era el rey del reino del otro mundo.

²³ O como en el pasaje del rey Marco, que resulta ser una diosa transformada que “Pour le punir de l'avoir traquée quand elle était sous forme de blanche biche, elle affuble le roi Marc de la crinière et des oreilles de son cheval” (Persigout, 1990: 94).

Ainsi, pour accéder à l'Autre Monde, il faut traverser une « frontière humide » : une belle rivière, une mer. L'eau représente d'abord la porte de communication avec l'Au-delà, l'accès à l'Autre Monde. Elle est la frontière qui sépare les deux mondes [...] Mais l'eau a également une autre fonction dramatique : elle est le cadre nécessaire à l'apparition de l'adjuvant merveilleux. En fait, l'être surnaturel qui vient des légendes celtiques, bien qu'il ressemble aux chevaliers et aux dames de la société. (Mikhaïlova, 1997: 146)

Guigemar comienza a cortejar a la dama casada e inician así una relación adúltera, un hecho que no debe de sorprendernos pues los episodios de adulterio son característicos de la épica celta. Cuando el marido los descubre, Guigemar debe huir a su tierra, pero antes de irse, la dama le dice lo siguiente:

N'aiez de çou nule paor
 Amis ! de ceo m'aséurez,
 Vostre cemise me livrez,
 El pan desus ferai un ploït,
 Cungié vus doins ù ke ceo soit,
 D'amer cele k'il defferat,
 E ki despléer le porrat.
 [. . .]
 Il l'a reçeit par tel convent,
 K'ele le face seur de li.
 Par une çainture autresi,
 Dunt à sa car nuë l'a çaint.
 Parmi les flans aukes l'estraint.
 Qui la bucle porrat ovrir,
 Sans dépescer è sans crasir.²⁴ (*Guigemar*: vv. 558-576).

Es de esperar que este hecho nos recuerde a la leyenda del rey Arturo, pues de la misma manera que solo el elegido para ser rey podría sacar Excalibur de la piedra que la retenía, nuestros dos amantes solo podrían amar a aquel que consiguiera quitar el nudo de la túnica o el cinturón.

Dos años más tarde, la dama escapa de la torre y cruza el mar para buscar a Guigemar, “la clôture de l'espace est associée à une situation tragique, sans issue, et l'ouverture se présente comme la solution, l'évasion, l'élan vers l'imaginaire” (Mikhaïlova, 1997: 147), la naturaleza vuelve aquí a recuperar su sentido celta como espacio sagrado, lugar de protección donde habitaban los dioses. Cuando la dama desembarca es vista por

²⁴ Traducción de B. de Roquefort: Pour vous donner un gage de ma foi, vous allez me remettre votre chemise, j'y ferai un pli dans un des coins; promettez-moi de n'aimer que la personne qui pourra le défaire [...] De son côté le chevalier prend une ceinture nouée d'une façon particulière, l'attache autour du corps de sa maîtresse, en cache les boucles, et celle-ci lui jure de n'aimer jamais que la personne qui pourra la dénouer sans rien casser ni rompre.

el rey Meriadus quien “voyant la beauté de la dame la prend pour une fée, la saisit par le manteau et la conduit dans son château” (*Guigemar*: 705-708). Es normal que Meriadus la confunda con un hada, pues como sabemos, el agua es la frontera entre el mundo real y el mágico, su llegada por mar delata la naturaleza de la joven.

Cuando finalmente, Guigemar y la dama se encuentran, ambos se reconocen gracias a que pasan la prueba que los dos se habían impuesto. Es entonces cuando Guigemar reclama la mano de la dama a Meriadus, quien se niega y provoca un combate singular entre ambos. Tras derrotarlo, Guigemar consigue reunirse con la dama para poder salvarse, lo que supone el fin del ciclo de las pruebas o *geis* que marca la tradición celta.

3.4.2. *Lai de de Lanval*

Del mismo modo que el *lai* de Guigemar, el *lai* de Lanval tiene su inicio en la corte del rey Arturo donde “il fit des présents magnifiques, et répandit ses bienfaits sur les comtes, les barons et les chevaliers de la table ronde” (*Lanval*: 13-15). Como podemos ver, la presencia del rey Arturo y de los caballeros de la mesa redonda mantiene viva la imagen de Fionn y los *fianna*; Lanval formaría pues parte de esos caballeros escogidos de la Mesa Redonda que, sin embargo, es olvidado en el reparto de los presentes conquistados en la batalla. Vemos con esto como el mundo feudal representa “un espace verrouillé par les lois de la morale traditionnelle et où l'on ne peut trouver le bonheur, car il est l'univers [...] des injustices sociales” (Mikhaïlova, 1997: 146). Pero es este mundo de injusticias el que justifica la trama y el que empuja al caballero a exiliarse en busca de ‘aventuras’:

Le personnage qui vit dans ce cadre fermé du monde féodal dans un état de désespoir et d'attente se trouve soudain, à la suite d'un événement mystérieux, face à un monde autre qui est celui des morts et des dieux dans les récits mythiques, de la Nature s'opposant à la Culture. Cet Autre Monde est bienheureux, préférable à tous les honneurs du monde féodal dont il est un décalque hyperbolique et utopique. C'est le monde étrange des richesses et des belles femmes, [...] le monde de la fiction. (Mikhaïlova, 1997: 146)

Es este estado de desesperación y de tristeza el que empuja al caballero a adentrarse en el bosque : “Lanval qui avoit si bien servi le roi, monte sur son destrier, et sort de la ville sans être suivi de personne il arrive dans une prairie arrosée par une rivière qu'il traverse” (*Lanval*: 39-45). Nuevamente aparece como elemento céltico la frontera húmeda que separa un mundo de otro; al cruzar esta frontera, Lanval encuentra dos doncellas de

belleza admirable²⁵ que caminan hacia él: “Après l'avoir salué, l'une d'elles lui dit: Seigneur Lanval, ma maîtresse, aussi belle que gracieuse, nous envoie pour vous prier de nous suivre, afin de vous conduire près d'elle” (*Lanval*: 69-76).

Cuando Lanval llegó a donde estaba la dama que lo reclamaba se enamora inmediatamente de esta por su belleza, al igual que Finn en las leyendas de sus orígenes cuando “explorando el lugar penetraron en un *sídh* donde los esperaba una bella mujer que dijo ser la hija de Mider” (Oviedo, 2001: 113). En este episodio tenemos nuevamente la figura de una mujer que pertenece al otro mundo, un hada o divinidad que entabla una relación con un caballero, reforzando la hierogamia del imaginario celta que permite sin dificultades la unión entre una divinidad o ser fantástico y un mortal.

La ‘Belle Dame’ (o hada) corresponde a Lanval y le asegura que abundará su riqueza, un privilegio que conlleva una obligación –de nuevo, una *geis* o prueba a superar: “je vous prie, vous enjoins, vous commande même de ne jamais révéler notre liaison à qui que ce soit; qu'il me suffise de vous dire que vous me perdriez pour toujours, et que vous ne me verriez plus si notre amour étoit découvert” (*Lanval*: 141-148). El caballero permaneció en el otro mundo durante un tiempo indeterminado hasta que su amada el permitió regresar a su mundo, señalándole que cuando quisiera verla solo tendría que ir a algún sitio en solitario para que ella pareciera. Esta situación también la encontramos en *Los amores de CúChulainn* pues el héroe “no pudo evitar la tentación y pasó todo un mes con la diosa. Luego volvió a la tierra de los mortales, quedando de acuerdo con Fand en que se reencontrarían bajo un árbol en la playa de Baile” (Oviedo, 2001: 89). Como afirma Oviedo, “en la mitología céltica no es nada difícil llegar al más allá; lo difícil es volver. Casi siempre hay un *geis*, un mandato” (2001: 89).

Lanval seguirá las instrucciones de su amada, hasta que desafortunadamente, en un torneo, el caballero decide apartarse de los demás para encontrarse con el hada sin saber que la reina sigue sus pasos. La reina –sin nombre en el texto pero que con cierta facilidad se identifica con Ginebra, esposa de Arturo– había seguido a Lanval para revelar sus sentimientos amorosos y se enfada terriblemente cuando este no cede a sus peticiones. La reina lo acusa entonces de homosexualidad y Lanval, para negarlo, confiesa que su corazón pertenece a una dama de belleza inigualable, lo que provoca la ira de la reina que lo acusara ante el rey de traición y de haber menospreciado su belleza. Lanval

²⁵ Ya hablamos antes de los subterfugios lingüísticos que esconden la identidad mágica de las hadas bajo fórmulas que intensifican belleza y cualidades, evitando así el uso de la palabra ‘fée’.

es llevado a juicio por Arturo, y pide que traiga a su amada para comprobar que la acusación es falsa.

La llegada de la ‘Bella Dama’ con su cortejo de hadas sorprende y fascina a los habitantes de la corte : “On alloit donc prononcer lorsque de bruyantes acclamations indiquent l'arrivée de la dame qui venoit d'être annoncée. Elle étoit d'une beauté surnaturelle et presque divine. Elle montoit un cheval blanc si admirable, si bienfait, si bien dressé, que sous les cieux on ne vit jamais un si bel animal” (*Lanval*: 543-552). El amor y la constancia de la injusticia cometida con Lanval le hacen perdonar la ruptura del *geis*. El relato se termina con los amantes partiendo juntos hacia el mundo de lo sobrenatural: “Lanval monta dessus, et lorsque la dame sortit du palais, il sauta sur son cheval et sortit avec elle” (*Lanval*: 631-634). Según la tradición los amantes irían a la isla de Avalon, isla legendaria de la mitología celta donde habitan las hadas; entre ellas, Morgana, identidad más que probable de la protagonista féérica de este *lai*.

3.4.3. *Lai du Chèvrefeuille*

El *Lai du Chèvrefeuille* es el último y más breve de los que vamos a tratar, ya que este *lai* es una composición realizada casi como epílogo a otra obra mayor, *Tristan et Iseut*. Como dice Pirot:

Le nombre des mentions de Tristan et d'Yseut dans la poésie des troubadours est particulièrement élevé. Ce simple fait mérite déjà d'être noté. Toutefois, est bien évident qu'un grand nombre de ces allusions figure dans des listes d'amants fameux ou dans des comparaisons entre l'amour du poète pour sa dame et celui du célèbre couple. (1972 : 450)

Muchas son las versiones de la historia de estos dos amantes, la singularidad de este texto es que representa un episodio intermedio que tendría lugar a mitad de una de las historias, concretamente cuando Tristán es exiliado y vive solo en el bosque. A diferencia de las otras obras analizadas, empezaremos esta por el final, pues la historia se cierra desvelando el origen de este *lai*:

Por la joie que il ot éue
De s'Amie qu'il ot véue,
E por ceo qu'il aveit escrit
Si cum la Reïne l'ot dit,
Por les paroles remembrer
Tristam ki bien saveit harper,
En aveit fait un nuvel Lai

Asez brèvement le numerai.
 Gotelef l'apelent en Engleis,
 Chevrefoil le nument en Franceis ;
 Dit vus en ai la vérité
 Del' Lai que j'ai ici cunté. (Chèvrefeuille: 107-118)²⁶

Como vemos, la 'verdad' que Marie de France asigna a este *lai* la lleva a afirmar que el *lai* que la inspiró era una composición del propio Tristán tras haberse encontrado con Iseo en el bosque. Estrategias de legitimación aparte, los elementos de origen celta se multiplican en este texto, en primer lugar, el paisaje naturista propio de esta cultura, en segundo lugar, la referencia a dos pueblos distintos que comparten a una leyenda común (ingleses y franceses) y por último la presencia de unos personajes traídos de una obra cuya influencia celta ya se ha demostrado y que está unida al mito irlandés de *Diarmaid* y *Grainne*.

En este *lai* Tristán descubre que la reina Iseo debe atravesar el bosque para llegar a su destino y “coupe une branche de coudrier, la taille carrément et la fend en deux, sur chaque côté de l'épaisseur il écrit son nom avec un couteau, puis met les deux branches sur le chemin, à peu de distance l'une de l'autre” (Chèvrefeuille: 51-54). Este gesto, a primera vista sin importancia, se convierte en el eje de la narración pues:

Kar ne pot nent vivre sanz li,
 D'euls deus fu-il tut autresi,
 Cume del' Chevrefoil esteit,
 Ki à la codre se preneit.
 Quant il est si lacies è pris ;
 E tut entur le fust s'est mis,
 Ensemble poient bien durer
 Mès ki puis les volt désevrer,
 Li codres muert hastivement,
 E Chevrefoil ensemblement ;
 Bele amie si est de nus
 Ne vus sanz mei, ne mei sanz vus. (Chèvrefeuille: 67-78)²⁷

²⁶ Traducción de B. de Roquefort: “De la joie qu'il avoit éprouvée en voyant son amie, et du moyen qu'il avoit inventé à cet effet, de la promesse qu'elle lui avoit faite, de tout ce qu'elle lui avoit dit, Tristan qui pinçoit supérieurement de la harpe en fit un Lai nouveau. De ce Lai que j'ai ici conté je donnerai le nom. Les Anglois le nomment Goatleaf et les François le Chevrefeuille. Voici la vérité de l'aventure que vous venez d'entendre et que j'ai mise en vers”.

²⁷ Traducción de B. de Roquefort: “Tristan ne peut vivre sans Yseult, comme Yseult ne peut vivre sans Tristan. Il vous souvient, disoit-il en lui-même, de l'arbre au pied duquel est planté du chèvrefeuille. Cet arbuste monte, s'attache et entoure les branches. Tous deux semblent devoir vivre longtemps, et rien ne paroît pouvoir les désunir. Si l'arbre vient à mourir, le chèvrefeuille éprouve sur-le-champ le même sort. Ainsi, belle amie, est-il de nous”.

Según Oviedo, “la filosofía druídica estimulaba la creencia en la inmortalidad y los mitos celebraban esa idea: el amor persistía más allá de la tumba bajo la forma árboles entrelazados sobre los túmulos funerarios” (2001: 39). Como vemos en el texto, los dos amantes son comparados con elementos de la naturaleza, pero además no con cualquier elemento, sino con dos plantas que se entrelazan y que están destinadas a un mismo destino... más allá incluso de la muerte. Este mismo motivo lo encontramos en la leyenda irlandesa de *Noisi y Deirdre*:

Cuando los sepultaron por pedido de los ulates, Deirdre se arrojó a la fosa junto a Noisi y murió. Sin embargo, la pasión de Conchobar era tan fuerte que la hizo enterrar en la orilla opuesta del lago junto al que estaban sepultados los tres hermanos, pero un abeto brotó de la tumba de Deirdre y otro del de la de Noisi y se entrelazaron sobre las aguas. El rey los mandó talar, pero volvieron a crecer. (Oviedo, 2001: 94)

Tras haber analizado estos *lais*, creemos que la evidencia de la influencia celta en estos relatos está más que constatada: desde la ‘verdad’ sus prólogos que los autentifican como parte de una tradición bretona, Marie de France ha sabido llenar sus relatos de múltiples intertextualidades y simbologías compartidas con el imaginario heredado de ‘nuestros antepasados’ los celtas.

4. Conclusión

Este trabajo nos ha permitido revisar la pervivencia a través de los siglos de personajes, motivos y lugares que aún hoy compartimos con la tradición celta, que nos son todavía habituales, incluso a pesar de que las creencias de este pueblo les hacía estar en contra de dejar constancia por escrito de su historia o sus costumbres. Ni las migraciones de este pueblo, ni las invasiones, ni la llegada de otra religión pudieron acabar con la fuerza narrativa de sus constructos imaginarios ni de su universo ‘literario’.

Creemos haber demostrado que la novela bretona del siglo XII francés supone un eslabón fundamental en la supervivencia de ese universo lleno de magia y de sugestión. Nuestra investigación nos ha llevado a revelar una serie de interesantes elementos que se repiten con frecuencia en los relatos estudiados –siendo estos solo una muestra de la más amplia manifestación de textos anclados a la ‘materia de Bretaña’. Tras recorrer algunas de las fuentes primitivas –tanto de la herencia ‘literaria’, como de la tradición compartida–, confiamos en haber hecho más accesibles algunas claves de lectura que no sólo permitan asociar los textos analizados a una civilización perpetuada a lo largo de los siglos, la cultura celta, sino que, como consecuencia, también permitan una mejor comprensión de la obra medieval francesa. Los elementos característicos y recurrentes del imaginario celta localizados en las tres obras que aquí hemos tomado como objeto de estudio nos permiten catalogarlas como obras originadas a partir de una fuente folclórica anterior, común a todas ellas, la ‘materia celta’.

Obras tan excelentes como *Le chevalier au Lion*, *Tristan et Iseut* o los *Lais* exceden con mucho las ‘limitaciones’ que impone el respeto a una tradición, sin embargo, nuestro proyecto ha intentado resaltar la forma en que todas ellas dan muestras de una respiración compartida con unos personajes, unas aventuras y unos paisajes muy similares a los que encontramos en las leyendas irlandesas o galesas escritas en un tiempo muy anterior.

Es el caso de *Owein* y *Luned* que comparte su trama central con *Le Chevalier au Lion*, pues, como hemos podido comprobar, ambos relatos giran en torno a un caballero que derrota al señor de un castillo provisto de una armadura negra y que ambos caen enamorados de su joven y reciente viuda; Owein e Yvain no sólo comparten nombre sino también destino, y ambos terminan por emplazar el lugar del señor del castillo. La presencia de un león que se pone al servicio del héroe y que acude en su ayuda cuando

está en apuros, es una intertextualidad inexcusable que liga definitivamente ambos relatos.

Estas mismas influencias las encontramos entre *Diarmaid* y *Grainne* y la trama central de las diversas versiones de *Tristan et Iseut*: en ambos casos la historia gira en torno a una pareja de jóvenes amantes unidos por un lazo mágico, bien sea una poción o filtro como en el caso de *Tristan et Iseut*, bien sea por un *geis* como ocurre con *Diarmaid* y *Grainne*. Sus personajes protagonistas sufrirán peripecias diversas y serán perseguidos por el rey, el marido de la joven doncella que es presentado en ambos casos como un rey viejo y vengativo que pierde a su amada por un hombre más joven. Además, como ya hemos visto, ambos relatos comparten un final trágico, la muerte de los amantes.

En los *Lais* de Marie de France, la propia autora hace evidente desde sus prólogos esta influencia, insertándose como un eslabón más en la cadena de continuidad de la tradición ‘bretona’. Pero más allá de los prefacios, sus textos comparten con el imaginario celta una multitud de elementos: la presencia del rey Arturo y de animales fantásticos que hablan, de fronteras líquidas que separan el universo de los hombres del de las hadas, de espacios abiertos (generalmente el bosque) como lugar de desarrollo de la acción... de todo un universo ‘irréel et séduisant’.

Nos gustaría cerrar nuestro trabajo con una cita del escritor Carlos Fuente que nos parece resumir nuestro propósito: “Para crear debes ser consciente de las tradiciones, pero para mantener las tradiciones debes de crear algo nuevo”.

5. Bibliografía

5.1. Corpus

- DE ROQUEFORT, Bonaventure (1820). *Poésies de Marie de France, poète anglo-normand du XIIIe siècle*. Vol. 1. Chasseriau.
- HARF-LANCNER, Laurence (ed. y trad.) (1990) *Lais de Marie de France*, Paris, Livre de Poche.
- LACROIX, Daniel y WALTER, Philippe (eds. y trads.) (2016). *Tristan et Iseut. Les poèmes français, la Saga norrois*. París: Le livre de Poche.
- POIRION, Daniel (éd.) (1994). *Chrétien de Troyes, "Yvain ou le Chevalier au lion"*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, (coll. La Pléiade, pp. 337-503).

5.2. Bibliografía citada

- ALMAGRO-GORBEA, Martín (2010). “De la épica celta a la épica castellana. La literatura como nuevo campo de estudios de la Hispania céltica”, *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, n°18, pp. 9-40. Disponible en [<https://dadun.unav.edu/handle/10171/21256>] (consultado el 01/06/2021).
- ALMAGRO-GORBEA, Martín (2017). “Las raíces celtas de la literatura castellana” Discurso de ingreso en la Real Academia de Doctores de España. Disponible en [<https://www.radoctores.es/doc/ALMAGRO%20GORBEA,%20Martin.pdf>] (consultado el 05/07/2021).
- ALMAGRO-GORBEA, Martín (2018). *Los Celtas: Imaginario, mitos y literatura en España*. Madrid: Almuzara.
- BALCOU, Jean (1977). “Le «merveilleux» breton de Chateaubriand à Renan”, *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 84., n° 1, pp. 663-674. Disponible en [https://www.persee.fr/doc/abpo_0399-0826_1977_num_84_1_2881] (consultado el 18/06/2021).
- BOEKHOORN, Dimitri Nikolai (2008). *Bestiaire mythique, légendaire et merveilleux dans la tradition celtique : de la littérature orale à la littérature écrite. Etude comparée de l'évolution du rôle et de la fonction des animaux dans les traditions écrites et orales ayant trait à la mythologie en Irlande, Ecosse, Pays de Galles, Cornouailles et Bretagne à partir du Haut Moyen Âge, appuyée sur les sources écrites, iconographiques et toreutiques chez les Celtes anciens continentaux*. Tesis Doctoral. Université Rennes 2; University Collège Cork. Disponible en [<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00293874/>] (consultado el 30/06/2021).
- CARPENTIER, Jean y LEBRUN, Lebrun (2000). *Histoire de France*. París: Editions du Seuil (coll. Points).
- CHOTZEN, Th. M. (1933) “Le Lion d'Owein (Yvain) et ses Prototypes Celtiques”, *Neophilologus*, vol. 18, n° 1, pp. 131-136. Disponible en [<https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/BF01514462.pdf>] (consultado el 01/07/2021).
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (1994). “Más sobre los orígenes y fuentes de la materia referida a Tristán”, *Estudios humanísticos. Filología*, n° 16, pp. 27-48. Disponible en [<http://revistas.unileon.es/ojs/index.php/EEHHFilologia/article/view/4220>] (consultado el 10/04/2021).

- FERLAMPIN-ACHER, Christine (2002). "Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XIIe-XVe siècles)", en Keith Busby y Roger Dalrymple (eds.) *Arthurian Literature XIX: Comedy in Arthurian Literature*. Suffolk: Boydell & Brewer, pp. 17-47. Disponible en [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01619058/>] (consultado el 16/05/2021).
- GANTZ, Jeffrey (1981). *Early Irish Myths and Sagas*. Harmondsworth: Penguins Books.
- JIRMOUNSKY, M. Malkiel (1929). "La survivance littéraire des matières de France et de Bretagne au-delà du moyen âge", *Revue de Littérature Comparée*, n° 9, pp. 209-222. Disponible en [<https://www.proquest.com/docview/1293241812?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&imgSeq=1>] (consultado el 1/05/2021).
- JONES, Thomas (1964). "The early evolution of the legend of Arthur" *Nottingham Medieval Studies*, n°8: 3-21. En [<https://www.brepolonline.net/doi/abs/10.1484/J.NMS.3.23?journalCode=nms>] (consultado el 01/06/2021).
- JONIN, Pierre (1983). [Recensión] "Antoinette Knapton, *Mythe et psychologie chez Marie de France dans 'Guigemar'*. Chapel Hill, 1975 ("North Carolina Stud. in Rom. Lang. a Lit.", 142)", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 104, pp. 368-370. Disponible en [https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1983_num_26_104_2245_t1_03_68_0000_3] (consultado el 22/05/2021).
- LAMBERT, Pierre-Yves (1981). *Les littératures celtiques*. París: Presses Universitaires de France. Disponible en [<https://excerpts.numilog.com/books/9782130370895.pdf>] (consultado el 07/04/2021).
- LÓPEZ-SERRANO, Alfredo (2003). "Los celtas. Origen y persistencia de una seña de identidad." En [<https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/12343/?sequence=1>] (consultado el 30/05/2021).
- LOT, Ferdinand (1892). "*Le Chevalier au Lion*: comparaison avec une légende irlandaise", *Romania*, vol. 21, n° 81, pp. 67-71. Disponible en [<https://www.jstor.org/stable/45042357>] (consultado el 03/04/2021).
- LOZACHMEUR, Jean-Claude (1977). "À propos des sources du Mabinogi d'Owein et du roman d'Yvain", *Études celtiques*, vol. 15, n° 2, pp. 573-575. Disponible en [https://www.persee.fr/doc/ecelt_0373-1928_1977_num_15_2_1601] (consultado el 23/06/2021).
- LOZACHMEUR, Jean-Claude (1980). "A propos de l'origine du nom de Mabonagrain", *Études celtiques*, vol. 17, pp. 257-262. Disponible en [https://www.persee.fr/doc/ecelt_0373-1928_1980_num_17_1_1657] (consultado el 01/07/2021).
- MIKHAÏLOVA, Milena (1997). "L'espace dans les *Lais* de Marie de France: lieux, structure, rhétorique", *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 40, n° 158, pp. 145-157. Disponible en [<https://doi.org/10.3406/ccmed.1997.2680>] (consultado el 08/05/2021).
- MORAIS, Ana Paiva (2011). "La rhétorique du lion. Invraisemblance et vérité dans les fables de Marie de France." *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF* Première Série-3, pp. 13-32. Disponible en [<https://journals.openedition.org/carnets/5820>] (consultado el 08/06/2021).
- OVIEDO, Santiago (2001). *Dioses y héroes de Irlanda*. Disponible en [<https://docplayer.es/17903223-Dioses-y-heroes-de-irlanda-santiago-oviedo.html>] (consultado el 30/06/2021).

- PERSIGOUT, Jean-Paul (1990). *Dictionnaire de Mythologie Celte*. « Dieux et héros » Saint-Amand: Éditions du Rocher.
- PIROT, François (1972). "II. Matière de Bretagne", en *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, pp. 435-525. Disponible en [<https://www.raco.cat/index.php/MemoriasRABL/article/download/204793/300363>] (consultado el 16/06/2021).
- QUÉRUEL, Danielle (s/d). "Arthur et les chevaliers de la Table Ronde", en *Exposition BNF « Arthur »*. Disponible en [<http://expositions.bnf.fr/arthur/arret/01.htm>] (consultado el 05/7/2021).
- SAINERO, Ramón (1994). *Lenguas y literaturas celtas: origen y evolución*. Madrid: Editorial UNED.
- SAINERO, Ramón (1999). *Diccionario Akal De Mitología Celta* (compendio De Manuscritos Primitivos). Madrid: Akal.
- SHORT, Ian, (ed. y trad.) (1990). *La chanson de Roland*. París: LGF/Le Livre de Poche.
- SUBERVILLE, Jean (1948). *Théorie de l'Art et des Genres Littéraires*. París: L'Ecole Edition.
- UELTSCHI, Karin (2016). [Recensión] "Francis Gingras (ed.) *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*. París: Garnier, 2015", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*. Disponible en [<https://journals.openedition.org/crm/13936#quotation>] (consultado el 4/06/2021).
- VENDRYES, Joseph (1937). "XVIII. Un manuel de vieil-irlandais en gallois", *Études celtiques*, vol. 2, n° 3, pp. 202-203. Disponible en [https://www.persee.fr/doc/ecelt_0373-1928_1937_num_2_3_1138_t2_0202_0000_2] (consultado el 8/06/2021).
- WIKIPEDIA. [<https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>] (consultado el 25/06/2021).

5.2. Bibliografía consultada

- CALVEZ, Marcel (2010). "Druides, fées et chevaliers dans la forêt de Brocéliande." *Festival international de géographie. Programme scientifique*. En [<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00525461/>] (consultado el 30/06/2021).
- CORBELLARI, Alain (2004). "Tristan et Iseut chez les Celtes ou la tentation de la pureté dans quelques adaptations tristaniennes post-bédieristes." *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies* N°11, pp. 73-82. En [<https://journals.openedition.org/crm/1743#quotation>] (consultado el 15/06/2021).
- CORBELLARI, Alain (2019). "Le Roman de Tristan et Iseut, roman symboliste." *Romanische Studien*, pp. 79-92. En [<http://romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/458>] (consultado el 30/06/2021).
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (1991). "Origen de la materia tristaniana: estado de la cuestión." *Estudios Humanísticos. Filología* N°13, pp. 185-198. En [<http://dx.doi.org/10.18002/ehf.v0i13.4321>] (consultado el 18/06/2021).
- GOUTTEBROZE, J-G (1982). "Familie et structures de la parenté dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes", *Europe*, vol. 60, n 642, pp. 77-95. Disponible en [<https://www.proquest.com/docview/1303145557?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&imgSeq=1>] (consultado el 17/04/2021).

- LOOMIS, Roger S. (1958). "Objections to the celtic origin of the «Matière de Bretagne»", *Romania*, vol. 79, n° 313, pp. 47-77. Disponible en [<https://www.jstor.org/stable/45046171>] (consultado el 30/04/2021).
- MACHADO, Lídice Veloso (1995). "Mélusine: récit fantastique et merveilleux", *Anais do Encontro de Estudos Românicos*, vol. 2, pp. 102-105. Disponible en [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/anais_estudos_romanicos/article/view/7977/6913] (consultado el 26/05/2021).
- MARKALE, Jean (1981). "La grande richesse littéraire de la Bretagne: les contes populaires oraux", *Europe*, vol. 59, n° 625, pp. 22-31. Disponible en [<https://www.proquest.com/docview/1303143744?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&imgSeq=1>] (consultado el 01/07/2021).
- ROLLESTON, Thomas William (2009). *Myths and legends of the Celtic race*. Londres: Cosimo, Inc.
- SAINERO, Ramón (1988). *Los grandes mitos celtas*. Barcelona: Edicomunicación S.A
- SARGENT, Barbara (1967). "L'«autre» chez Chrétien de Troyes", *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 10, n° 38, pp. 199-205. Disponible en [<https://doi.org/10.3406/ccmed.1967.1412>] (consultado el 12/05/2021).
- VIELLE, Christophe (1995). "Matériaux mythiques gaulois et annalistique romaine: éléments antique d'un cycle héroïque celtique", *Études celtiques*, vol. 31, n° 1, pp. 123-149. Disponible en [<https://doi.org/10.3406/ecelt.1995.2066>] (consultado 30/06/2021).
- WHITE-LE GOFF, Myriam (2015). "Bernard Sargent, L'origine celtique des Lais de Marie de France", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*. Disponible en [<https://journals.openedition.org/crm/13512>] (consultado el 30/04/2021).
- ZSUZSANNA, Máté (2010). "L'apparition de l'Autre Monde celtique dans les romans courtois de Chrétien de Troyes", *Argumentum*, vol. 6 pp. 91-99. Disponible en [<http://argumentum.unideb.hu/2010-anyagok/MateZs.pdf>] (consultado el 1 de Julio 2021).